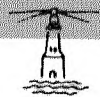
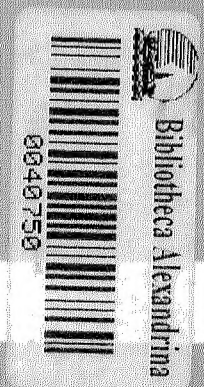


دكتور حلمى بدير

الشعر المترجم ومركزة التجديد في الشعر الحديث



دار المعارف



من بحوث الأدب المقارن

الشعر المترجم

وحركة التجديد في الشعر الحديث

تأليف

دكتور حلمى بدير

الكلية الآداب - جامعة المنصورة

طبعة ثانية

١٩٩١



دار المعارف

الناشر : دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - ج ٠ م ٠ ع

الإهداء

إلى روح أبي

عميد شرطة متقاعد محمد بدير أبو الحاج

في ذكرى رحيله الأولى .

دكتور حلمي بدير

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثانية

تصدر هذه الطبعة من هذه الدراسة وقد شغلت دراسات الأدب المقارن مساحة أراضى ..
سواء على المستوى التطبيقي ، أو المستوى التنظيري .. وعرفت الساحة الأدبية عدداً من
الأبحاث الهامة أذكر من أهمها دراسة الدكتور الطاهر مكى الضخمة فى الأدب المقارن والذي
أصدرته دار المعارف ودراسة تطبيقية سابقة هى " شللى فى الأدب العربى " للدكتورة جيهان
رؤوف .

أما عما حاولته فى المجال فقد شمل عدة موضوعات منها " بحوث تجريبية فى الأدب
المقارن " تجمع بين التنظير والتطبيق .. وإن كان الأخير أكثر إستهواءً لى .

وهذا البحث لا يبدو فى صورته الكاملة . أو حتى الصورة المثالية التى كنت أرجوها له ..
ولكنى أعترف أنه - لأنه بحثى الأول - بقى على ما كان عليه لأنه يحمل أفكار ربيع قرن مضى
على وجه التحديد ... وأفكار الشباب الباكر لها مكانها على ما بها من اندفاع أحياناً أو تسطح
أحياناً ، أو جدة أحياناً قليلة ، أو كثيرة . ولكنى أعلن رضائى التام عنه . وسعادتى بالمجهود
الكبير الذى بذلته فيه فقوائمه ليست سهلة المزال وأعدادها استغرق جهداً ووقتاً لا يستهان
بهما .

ولأنسى فضلاً لاستاذتى المشرفة دكتورة سهير القلماوى فلقد كانت نموذجاً متفرداً
للعطاء والتوجيه والتعليم .. جزاها الله عنا - تلامذتها - خير الجزاء .

والله الموفق بدءاً وفى الختام .

د . حلمى بدير

مصر الجديدة : فى أول رمضان ١٤١١ هـ

١٧ مارس ١٩٩١ م

مقدمة الطبعة الأولى

(١)

لاشك أن الحركة الثقافية في مصر . منذ أول اتصال مباشر لها بالثقافة الغربية ، ومنذ بدأ هذا الاتصال يأخذ أبعاداً مختلفة ، قد تأثرت تأثيراً كبيراً بما كان يعتدل به الغرب من تيارات ، وما كان يموج فيه من أفكار واتجاهات . ولقد وجد المثقفون المصريون في بعض هذه التيارات والأفكار والاتجاهات ما يتفق مع مزاج العصر وطبيعته ، وما يجد صدى لطبيعة التكوين الحضارى لتلك الفترة . حقيقى إن هذا الانفتاح على الفكر الغربى قد وجد ريدود فعل متبينة بين إنكار وتأييد ، ووجد صدى مختلفاً بين سلب وإيجاب . ووقف في مواجهته البعض تعصباً من زاوية ونفوراً من ناحية أخرى ، واستقبله البعض بالترحاب تقديراً من زاوية وإحساساً بضرورته لإثراء الاتجاهات الفكرية والمحلية من ناحية أخرى . لكن ما بقى من هذا كله يرجع جانب التأييد والإيجاب والترحاب ، ويؤكد الأثر المباشر على مناحى التفكير الإنسانى فى مصر بصفة عامة .

ولما كان الشعر كفن قولى يمثل لدى العرب الفن الأول من فنون القول . ويشكل فى تراثها العمود الفقرى فى بنیان كيائها الثقافى . فقد كان من الطبيعى أن يكون أكثر أجزاء هذا البنیان تأثيراً ، وأكثره انفعالا بالاتجاهات الفكرية والثقافية الواردة . ذلك أن فنون أخرى لم تكن قد عرفت فى العربية على النحو الذى عرفت فى الآداب الغربية كفن المسرح وفن الرواية وفن القصص القصير وفن التراجم الشخصية بالأسلوب الذى عرفه الغربيون ، وفنون المقال بأنواعها والصور الأدبية وما على شاكلة هذا من فن قولى مقروء .

ولأن العرب تراث شعري عريق ، يفوق كماً وكيفاً تراث أمم العالم أجمع ، ذلك أن العربية الجاهلية لا تختلف من عربية العصر الحديث سواء فى تراكيبيها اللغوية أو النحوية أو معجمها اللفظى والبلاغى اللهم إلا فى بعض الكلمات التى استلزمت طبيعة العصر تغييرها أو استبدالها أو الاستعاضة عنها بالكلم السهل الميسور نطقاً ومعنى من المعجم اللغوى العربى ، فقد وجد المثقفون مشقة فى قبول تراث شعري آخر ، بما يحويه من مزاج وطبيعة تكوين مختلفة ، ومعانى لم تألفها العقلية العربية ، وموسيقى لم تعهد لها الأذن وجرس لا يتفق مع ماتوارثته

الأجيال من موسيقى داخلية وعمود شعري ووزن وقافية ودوى . لذلك وقفوا طويلاً أمام حركة التجديد في الشعر قبل أن يستسيغها البعض ، ويرفضها تماماً البعض الآخر .

والذي لا جدال فيه أن حركة التجديد في الشعر ترجع في مجملها لعاملين أساسيين ، العامل الأول الاحساس الشديد بالتراث وأهمية إعادة بعثه ، والعامل الثاني التأثير المباشر بالفكر الغربي والتزامه في الشعر بمعناه الأساسي من حيث هو تعبير عن المشاعر الانسانية ، وترجمة للانفعالات وتجارب الانسان في معترك الحياة الشخصية والعامة .

(٢)

ونتيجة للاحتكاك المباشر بالغرب ، وظهور الصحافة القومية العربية ، ومعرفة بعض المثقفين للفتن الانجليزية والفرنسية ، عرف القارئ العربي الشعر الانجليزي والشعر الفرنسي وبعض أشعار الألمان . وشهد على صفحات المجلات والجرائد اليومية واليومية العديد من القصائد المترجمة ، والكثير من أشعار الغرب التي حرص مترجموها على تزويدها بين العين والحين بنبذ تاريخية عن مؤلفيها وتاريخهم ، أو ظرف إنشاء القصيدة ، أو مدى أهميتها في تراثها . ولا شك أن حركة كبيرة من الاهتمام بالشعر الغربي قد أخذت بدور فعال في التنبيه إلى ما في شعر الغرب من معان ، وما فيه من مضمون يختلف في بعضه عن مضمون الشعر العربي الموروث . ولا جدال في أن هذا الشعر فضلاً عن أثره في ذاته ، قد لفت الأنظار إلى تراث الغرب الشعري ، وما قدمته القريحة الغربية من تراث له وزنه في مجال المقارنة بين موروث الأمم والشعوب المختلفة .

ولأن الصحافة كانت النافذة العريضة التي يمكن من خلالها أن يطلع أكبر قدر من القراء على شعر الغرب فقد تنافست الصحف المعروفة وغير المعروفة على نشر القصائد المترجمة لأعلام الشعراء الغربيين . بل وتنافست في إفراد أبواب ثابتة لهذا الفن القولي المترجم في محاولة للتنبيه إلى ما في تراث الأمم الغربية من شعر جدير بالاطلاع ، حافل بالمعاني والموسيقى والبلاغة في التصوير والوصف .

ولأن الصحافة لم تكن تتسع أحياناً لنشر كل ما يترجم في هذا الباب ، فقد ظهرت بعض المجموعات من الكتب ، تجمع شعر الغرب في بعض ما أنتج « كبلغة الغرب » و « جوهرة

الشعر والتعريب «و» جوسلين «و» سقوط ملاك «و» ليالى ألفريد دى موسيه «و» مسرح شكسبير .

وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث تدين بالفضل للاتصال المباشر بالغرب . بدءا من رفاعة الطهطاوى ، الذى كان أول من قدم نشيد « البارسيان » و « المارسلين » للقارىء العربى فى « تخليص الإبريز » . حتى ظهور الأعمال الكاملة لشكسبير وبعض أشعار الغرب فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

وكانت مدرسة التجديد الأولى « شوقى وحافظ ومطران » قد تأثرت على حذر بالثقافة الغربية ، بينما نجد « مدرسة الديوان » تعلن الحرب بلا هوادة على هذا الحذر ، فى حين لاتجد « مدرسة أبواللو » أو « مدرسة المهجر » ضرورة لخوض هذه الحرب إذ كانت القضية قد أصبحت مسلمة من مسلمات الفكر العربى الحديث فى مصر .

ولأن تطور التأثير واضح الأبعاد لدى مراجعة مفهوم هذه المدارس التجديدية فى الشعر . فلقد وجدت أن الفترة التى تقع بين الحربين ١٩١٤ - ١٩٣٩ هى التى ازدهرت فيها حركة الترجمة من الشعر الغربى ، وتنوعت فيها الاتجاهات ، وتعددت الأبعاد ، حتى وجدنا عددا لا بأس به من شعراء الغرب يُنقل عنهم أهم آثارهم وأعمالهم ، وعيون شعرهم العالمى .

ونظرا لقلة المجموعات المنشورة التى اهتمت بالشعر المترجم ، فقد كان من الطبيعى أن يلجأ البحث إلى الدوريات ، منذ ما قبل سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٩ . فى محاولة لتقصى ما نشر من شعر ، ومحاولة حصره فى سجل يعين على تتبع اتجاهاته ودراسته . وقد اقتضى جهداً غير يسير نظرا لمشقة التتبع فى مصادر فقد بعضها ، ودرست ملامح البعض الآخر . ولكن البحث لم يال جهدا لمحاولة الوصول إلى هذه المصادر ، فى تأن وتمحيص ويحث .

ولأن طبيعة البحث تنحدر حول « أثر الشعر المترجم » فى حركات التجديد ، ودوره فى خروج الشعر الحديث من أساليب التقليديين رغم اختلاف طبيعة ومزاج العصر . التى كانت تحتم عدم الالتزام بمنهج الاتباعيين فى هذا الفن ، فلقد وجدت من المناسب عرض الشعر المترجم أولا نماذج واتجاهاته ، واتجاهات الترجمة الشعرية شعرا ونثرا ، واتجاهات المزاج المصرى فيما يأخذ عن شعراء الغرب وفيما يدع ، ومدى التزام المترجمين بالنص الأصيل

المترجم عنه ، ومدى تصرفهم فى الترجمة وأبعادها وأسبابها ، حيث لم يكن من السهل خوض مجال لم تتضح أبعاده فى دراسات سابقة .

ولقد اتسعت أبعاد الترجمة لتشمل « مسرح شكسبير » كتلبية لحاجة ملحة لتقديمه للقارئ العربى المتعطش ، وتشمل « رباعيات الخيام » عن نص « فترجرالد » الانجليزى ، وتشمل بعض أشعار الشرق « كطاغور » .. فكان من الطبيعى - نظرا لأهمية هذه الأعمال الشعرية المترجمة فى تركيب المزاج القارئ - أن تتعرض لها الدراسة باعتبار قيمتها فى بابها وقيمتها فيما أثارت من آثار ونتائج ، لا فى تكوين المزاج العام لشعرائنا ، ولكن فى الحركة الثقافية والفكرية بصفة عامة .

ولايزعم البحث أنه قدم ثبوتا جامعا مانعا بما نشرته الدوريات وغيرها من شعر مترجم . سواء فيما قبل سنة ١٩١٤ أو فيما بعدها حتى سنة ١٩٣٩ . ولايزعم أنه قد نجح فى تأصيل المعانى التجديدية فى شعر المحدثين لمصادرها الغربية ، ذلك أن عملا كهذا يتطلب الوقوف عند كل شاعر على حدة وقفات طويلة ، ويحتاج لقاء ومخاطبته والبحث وراء مكونات ثقافته ومصادر اطلاعاته ومكتبته الخاصة وتأثراته فى أبعادها المختلفة . ولكن يزعم البحث أنه حاول القاء الضوء على مارأه ضروريا . وما وجدته مثيرا للتساؤلات والقضايا .

دكتور حلمى بدير

كلية الآداب - جامعة المنصورة

١٩٨٣

الباب الأول

الشعر المترجم

أنواعه واتجاهاته

الفصل الأول : بدايات الترجمة وأسبابها .

الفصل الثاني : أنواع الشعر المترجم واتجاهاته .

الفصل الأول

بدايات الترجمة وأسبابها

البيئة الثقافية :

ترتبط بداية حركة الترجمة الحديثة في مصر بالاتصال بالفرنسيين الذين قدموا لمصر غازين سنة ١٧٩٨ . فقد شهدت مصر منذ هذا التاريخ تقمحا بدأ يلخذ في التطور تدريجيا حتى اكتملت عناصر التطور ، وأخذت جوانب عدة تتحد ملامحها في إطار الفكر المصري والثقافة المصرية بصفة عامة .

وقد حاولت هذه المرحلة التخلص من الخمول والتدهور الذي ران على الفكر المصري خلال العهد العثماني ، والذي كان من نتيجته تدهور فنون القول ، وتحددها في إطار من القيود الضحلة التي التزمت بشكل لا يؤدي إلى ما يجب أن يتلمسه القارئ في فنون القول المختلفة . ولعل السبب المباشر في هذا كان التسلط الكامل للثقافة التركية ، واللغة التركية ، التي تركت شعورا عاما بتخلف اللغة العربية ، وسيطرة اللغة التركية على المثقفين ثقافة عالية . وكنتيجة مباشرة أيضا للأوضاع الاجتماعية التي أعطت الفرصة للحكام من الأتراك والشراكسة أن يكونوا طبقة أرستقراطية لاتسمح للمصريين بمشاركتها وضعها وامتيازاتها .

وكان نابليون قد استقدم معه طائفة من العلماء المتخصصين في مختلف العلوم الطبيعية والرياضية . وأسس المجمع العلمي المصري على غرار المجمع العلمي الفرنسي . يتألف من أربعة أقسام للرياضيات والطبيعيات والاقتصاد السياسي والآداب والفنون ^(١) . وهي تقسيمات تدل على مدى اهتمام نابليون بدراسة كافة مايتعلق بمصر في المجالات المشار إليها . وهي من ناحية أخرى تبين نوايا نابليون في ضم مصر لامبراطوريته الشرقية التي كان يحلم بتأسيسها في مواجهة الامبراطورية التي تحلم بها بريطانيا . وهي من ناحية ثالثة تحاول تقديم خبرات علمية حديثة لم يكن الأزهر على بيئة بها . بعد أن غرق في متون التراث شرحا وتعليقا وتلخيصا للمتون والأصول ، حتى شوه الكثير من أصول التراث ، وقدم متونا

(١) تاريخ مصر السياسي : محمد رفعت ج ١ ص ٣٩ .

جديدة تسور فى حلقة الخرافات والهوامش غير المرتبطة أصلا بعلوم العربية .

وكان النصف الأول من القرن التاسع عشر ، يشكل مرحلة نشوء عوامل ازدهار الحركة الثقافية فيما بعد . فبعد رحيل الحملة الفرنسية ، كان هناك ولاشك إحساس قوى وتأثير كبير بما خلفت من آثار إيجابية ، نبهت الأذهان إلى ضرورة الأخذ بأساليب جديدة فى الحكم والحياة والفكر والعلم .. فقد بدأ عهد محمد على وبدأ معه الاتجاه نحو تطوير ماتفتحت عليه الأذهان من علوم وفنون حديثة ، فى مجالات البعثات والمدارس والتعليم ، والطباعة والصحافة والشعر والأدب .

وكان طموح محمد على باشا وراء اهتماماته الشخصية بهذا ، ولاشك أن حلمه بتكوين دولة حديثة على غرار دول أوروبا قد مهد له الطريق كى يتولى دفع حركة الحياة المتطورة فى مجالاتها المختلفة .

وكان اهتمامه بالبعثات العلمية للغرب أكبر دليل على محاولاته دفع أبناء مصر إلى خوض تجارب ثقافية وعلمية جديدة . فلقد إلى فرنسا عددا كبيرا من البعثات العلمية ، كان من أشهرها بعثة سنة ١٨٢٨ التى عين رفاعة رافع الطهطاوى إماما لها ، والذي لم يترك الفرصة كى يتعلم الفرنسية ويطلع على ثقافة الغرب ، بل وطريقة حياته ومعاشه ، فقد قضى مكبا على الدرس والتحصيل فى باريس ، وهو يصدر عن فكروا ع ، وقريحة متطلعة . ولاشك أن أهمية بعثة رفاعة الطهطاوى ترجع إلى نوعية الشخصية ، لانوعية المحصول الثقافى فحسب . ذلك أن عددا كبيرا من المثقفين قد اطلعوا على الثقافة الغربية ، ولكن اطلاعهم لم يلمس جوانب واعية فى جمعيتهم . مثلما حدث مع رفاعة الطهطاوى ، الذى قدم فى « تخليص الإبريز » صورة جد واقية عن الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية والسياسية فى فرنسا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

ولعل حركة الترجمة فى مصر تدين بفضل كبير لأول روادها رفاعة الطهطاوى ، الذى كرس جانبا كبيرا من جهده لتعريف المثقفين المصريين ، والمتعلمين بجوانب المعرفة والثقافة والعلوم الغربية المختلفة .

ولم يكن من الطبيعي أن تخرج البعثات العلمية من فراغ ، ولهذا كان من المنطقي أن تعد برامج تأهيلية لتخريج عدد من المؤهلين الذين يمكنهم الاستفادة من تخصصات العلوم الغربية . ومن هنا كان اهتمام محمد علي بالمدارس ، والتعليم بأنواعه ومراحل . وعلى الرغم من موقف ابنه عباس من هذه المدارس وأجوده لأغلقها لسبب في حاجة إلى دراسة وافية . إلا أن سلسلة الاتصال بالغرب لم تهن وظلت قوية مشتدة . وأثرت تأثيرا كبيرا ومباشرا حتى عاد سعيد إلى فتح المدارس مرة أخرى وشهدت ازدهاراً قويا في عهد اسماعيل عندما تولى سنة ١٨٦٣ . وكان بمصر وقتها مدرسة ابتدائية واحدة وأخرى حربية وثالثة طبية ورابعة للصيدلة . ولكن إسماعيل أعاد للبعثات أهميتها وأخذت تتسع حتى أصبحت تشكل عمدا أساسية من عمد الفكر والثقافة المصرية في هذا العهد . حتى أن عدد أعضاء واحد من هذه البعثات وصل إلى اثنين وسبعين ومائة ، وهو ولاشك عدد ضخم بالنسبة لما كانت عليه مصر في هذا العهد من الناحية الثقافية .

ولاهتمام إسماعيل بالتعليم افتتح مدرسة الحقوق ودار العلوم بالإضافة للهندسة والطب . وكان لعلى مبارك دور في إنشاء دار العلوم سنة ١٨٧١ . وافتتح مدرسة السيوفية للبنات التي تعد أول مدرسة من نوعها في تاريخ مصر أسستها السيدة (جشم آفت هانم) ثالثة زوجات إسماعيل سنة ١٨٧٣ . وزاد عدد المدارس الابتدائية حتى بلغت أربعين مدرسة وزادت المدارس الثانوية بإنشاء مدرسة رأس التين سنة ١٨٧٠ وزودها بالكتب في مختلف الآداب والعلوم والفنون ، ولم يكتف بالكتب العربية بل ضم إليها طائفة كبيرة من كتب اللغات الغربية وحشد للدار أوقاتا في الصباح والمساء يغدو ويروح إليها الشعب للقراءة والاطلاع ، ووضع نظاما خاصا لاستعارة الكتب خارجها ، وبذلك أنشأ أول جامعة كبرى للثقافة والاطلاع .

ومع بداية حكم توفيق سنة ١٨٨٠ بدأ التدخل الأجنبي لمصر ، وكان إسماعيل قد أرقق الميزانية المصرية بالديون الفرنسية والانجليزية ، مما ساعد على هذا التدخل ومهد له بقصد منه أو بغير قصد ، وكان هناك سبب آخر وهو محاولة إنجلترا السيطرة على عنق الزجاجة الذي يربط الشرق بالغرب بعد هذا الطريق الطويل عند رأس الرجاء الصالح . مما جعل مصر محط أنظار المستعمرين لهذا القرن ، ومما كان له آثار بعيدة على السياسة المصرية الداخلية والخارجية ، فقد أخذت الحياة المصرية والأوربية تتداخل ووجد على مصر كثير من الغربيين ،

ورحل عن مصر كثير من أهلها ، للتريض من ناحية ، أو طلبا للعلم من ناحية أخرى . فتشابهت المصالح والأغراض ، وهمار للمصريين أمور خارج مصر ، وللأوربيين أمور داخلها .

ولعل أهم ما يميز تلك الفترة ، ظهور الوعى القومى ، كنتيجة مباشرة للتدخل الأوروبى الذى نبه أذهان المثقفين ورجال الدين ، وأظهر الاحساس الكامن بالوطن وبالتراث العربى والاسلامى على وجه الخصوص . ولقد ساعدت الصحافة على ازدهار هذا التيار ، واشتداداه فى مواجهة الفكر الغربى الوافد الذى لم يكن يصلح كله للأخذ به ، والتاثر بمناحيه ومناهجه ، حتى بداية القرن العشرين الذى شهد استقرار العديد من المجالات الفكرية والثقافية .

ولقد عرفت مصر المطابع كما أسلفنا مع أول مطبعة جاءت مع الحملة الفرنسية ، وكان نابليون قد زود حملته بها مزودة بحروف فرنسية وعربية ويونانية وجاء معه بطابع فرنسى يدعى « مارك أوريل » ظل يدير مطابع الحملة حتى رحلت عن مصر . وبقيت بدون مطابع حتى سنة ١٨١٩ عندما أنشأ محمد على مطبعة بولاق التى ولى أمرها شاب يدعى « نقولا مسابكى » كان قد بعث به إلى إيطاليا لدراسة الفنون المطبعية ولم تكن هى المطبعة الوحيدة فى هذه الفترة ما بين سنة ١٨١٩ ، وسنة ١٨٤١ ، فقد كانت هناك عدة مطابع صغيرة منها مطبعة مدرسة الطب بأبى زعبل ومطبعة الطوبجية بطرة ومطبعة ديوان الجهادية ومطبعة ديوان الخديوى ، ومطبعة القلعة ، ومطبعة رأس التين بالإسكندرية ، ومطبعة مكتبة الموسيقى ومطبعة جريدة كريد ، وقد كانت تحت إشراف الحكومة وتعتمد عليها اعتمادا كليا . وقد شهدت مطبعة بولاق فترة ركود ، ظلت ملازمة لها إلى ما بعد سنة ١٨٦٣ . فقد تعطلت من يوليو سنة ١٨٦١ حتى أغسطس سنة ١٨٦٢ . حتى أهداها سعيد باشا إلى عبد الرحمن رشدى بك ، فاستعان بأحد الطابعين الفرنسيين فى تجديدها وعندما تولى إسماعيل الحكم اشتراها ثانية من صاحبها سنة ١٨٦٥ ، وجلب لها محركا بخارياً ، وهو أول محرك بخارى يستخدم فى مطبعة مصرية ومما هو جدير بالذكر أن مطبوعات بولاق قد استحقت الميدالية الفضية فى معرض باريس الذى أقيم سنة ١٨٦٧ .

ومن أهم المطابع التى أنشئت بعد ذلك مطبعة ديوان المدارس سنة ١٨٦٨ ، ومطبعة أركان حرب الجهادية بالقلعة سنة ١٨٧٢ ، ومطبعة الداخلية سنة ١٨٨٢ . فأنشأ نجيب مترى

مطبعة المعارف ومكتبتها سنة ١٨٩٠ ومن إحصائية عن عدد المطابع سنة ١٩٠٩ أنها بلغت في القاهرة وحدها اثنين وسبعين مطبعة وفي الاسكندرية ٤٦ واثنين بأسيوط وواحدة بكل من بنها وبنى سويف ودمهور والفيوم والمنيا وميت غمر والسويس ، وأربعة في كل من المنصورة وطنطا وبورسعيد واثنين في الزقازيق ، وكانت قد تأسست في هذه الفترة جريدة مصر سنة ١٨٩٧ ، ومطبعة جريدة اللواء سنة ١٩٠٠ . وقد استورد لها مصطفى كامل روتاتيف تطبع في الساعة الواحدة ١٢ ألف نسخة كما استورد لها ألتى لينوتيب ، وكانت مطبعة اللواء أكبر مطبعة مصرية في سنة ١٩١٠ . وتعد الصحافة من أهم أسس النهضة الفكرية الحديثة . بل لقد كانت في فترة من فترات التاريخ الحديث المنبر الوحيد الذي يمكن للكاتب من خلاله أن يعبر عن رأيه . وكان نابليون قد أنشأ صحيفتين باللغة الفرنسية هما أول ماعهد المصريين من صحف : أولاهما العشار المصرى La decade Egyptienne والثانية بريد مصر La courier de L'Egypte وكانت الأخيرة هي الجريدة الرسمية للحملة الفرنسية ، ولكنهما لم تستمرا طويلا . فكان إنقضاء الحملة نهاية لهما . وما يقال أن نابليون عند حضوره لمصر طبع من منشوره الأول حوالى ألفى نسخة وصار توزيعها على المصريين ، مما دفعه ولاشك إلى التفكير في إنشاء هاتين الجريدتين .

وكان « جرنال الخديو » أول جريدة تصدر بعد خروج الحملة الفرنسية من مصر في عهد محمد على سنة ١٨٢٢ ، وكان يطبع في مطبعة القلعة ، وكان يصدر عن ديوان الخديوى وكان ديوان الخديوى المركزى هذا يتلقى التقارير والأخبار من نوابين معاملة من المدن الكبرى ، وكان يرأس هذه النوابين ناظران للتقارير ، أحدهما جرنال ناظرى للوجه البحرى ، وجرنال ناظرى للوجه القبلى . وتحول هذا الجرنال سنة ١٨٢٨ إلى « الوقائع المصرية » التى تصدر حتى اليوم ، وكانت في أول صدورها باللغتين العربية والتركية . وفي عصر إسماعيل تضافرت القوى مع نظارة المعارف لإخراج « روضة المدارس » سنة ١٨٧٠ . وأشرف عليها رفاعة الطهطاوى . وكان بجانبها « اليسوب » سنة ١٨٦٥ ، وهى مجلة طبية أصدرها محمد البقلى وإبراهيم الدسوقى . وفى عصر إسماعيل كذلك ، وعندما تضاربت الاتجاهات ، وظهرت القوة السياسية المعارضة ، ظهرت لها صحافتها المؤيدة مثل « وادى النيل » لعبد الله أبى السعود ، و« نزهة الأفكار » لمحمد عثمان جلال وإبراهيم المويحلى ، و« التنكيك والتبكيك » سنة ١٨٨١ ، وأختها « الطائف »

لعبد الله النديم ، ومن قبلها « أبو نظارة » سنة ١٨٧٧ ليعقوب صروف ، وفي هذه الفترة كانت أعداد من السوريين واللبنانيين قد جاءت مصر مهاجرة ، فساهمت مساهمة فعالة في حركتها الصحفية ، فأنشأ أبيب اسحاق جريدته « مصر » سنة ١٨٧٧ ، وكذلك أنشئت « الأهرام » سنة ١٨٧٥ ، « والمقطم » سنة ١٨٨٩ ، « والمؤيد » للشيخ على يوسف سنة ١٨٨٩ و « الأستاذ » لعبد الله النديم سنة ١٨٠٢ ، و « اللواء » لمصطفى كامل سنة ١٩٠٠ ، و « الجريدة » للطفى السيد سنة ١٩٠٨ وكانت لسان حال حزب الأمة ، و « الشعب » لأمين الرافعي سنة ١٩١١ .

ولاجدال في أن تطور فن الصحافة على هذا النحو على مدى عقدين أو ثلاثة ، قد ساهم مساهمة كبيرة في تطوير فنون القول المختلفة بشكل أو بآخر ، وساهم أيضا في خلق الجمهور المناسب الذي بدأ أكثر تفتحاً ، وأكثر استعداداً للتجاوب مع مجالات الفكر والثقافة المختلفة ، وساهم من ناحية ثالثة على تكوين أجيال من الكتاب ، وجدوا الفرصة أمامهم متاحة كي يعبروا عن وجهات نظرهم ومشاعرهم وأفكارهم ولابدال في أن جمهور المتلقين كان قد بدأ مزاجه يتحول بعيداً عن خرافات عصر المماليك ، بعد ظهور طبقة من المتعلمين والمثقفين والمهاجرين ، بدأوا يؤثرون في الحياة العامة ، ويوجهون التيارات المختلفة على نحو ما .

والذي يلفت النظر أيضاً أن تطور فن الصحافة قد واكب تطور المزاج الفكري للعصر ، إن لم يكن قد ساهم في صنعه ، فبعد أن كانت الصحيفة تنشأ بهدف « توصيل » أوامر « الامبراطور » أو « الخديوي » إلى الجماهير . أصبحت الصحيفة تؤدي دوراً مختلفاً تماماً ، إن لم يكن على النقيض ، أي تتولى « توصيل » مشاعر وآراء الجماهير لا إلى الجماهير وحدها ولكن إلى « الحكام » . وتطور دورها من زاوية أخرى لتقدم فكراً جديداً وتخوض معارك من أجل التغيير ، ومن أجل تثبيت دعائم أفكار جديدة ، ولقد كان « للهلل » و « المقتطف » دور رائد في هذا المجال .

وإذا كان الأدب بصفة عامة والشعر على وجه الخصوص قد شهد تطورا على نحو ما قبل بداية القرن العشرين ، فإن الصحافة كانت أحد عوامل كثيرة أسهمت في هذا التطور ، وساعدت على خروجه عن نطاق ما كان شائعاً في فترة من فترات الركود في الفكر الحديث . ولاشك أنه في الفترة التي تقع بين شعر عبد الله الشبراوي المغمى بحساب الجمل والمحسنات وبين ظهور أول ديوان لأحد أعلام مدرسة الديوان وهو « ضوء الفجر » لعبد الرحمن شكرى سنة

١٩٠٩ ، مر الشعر العربى الحديث فى مصر بمراحل كانت جميعا تمثل انتقالة عسيرة الخطو على درب محفوف بالمخاطر ، وطيد الصلات بجانب شاته من التراث . يحاول التخلص جاهدا ليواكب الانتقالات المتطورة فى مجالات الفكر الحديث المختلفة . فلانكاد نمضى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر حتى نشهد حركة من حركات التطور الأولى ، تظهر عندما يتولى إسماعيل الحكم وتخرج النزعة القومية إلى الوجود ، ويحس الفرد بذاته وحرية فى التعبير والعطاء ، وتعود بعض البعثات حاملة فكريا جد مختلف ، وينشط رفاعة وتلاميذه فى ميادين التعريف بالثقافة والفكر الغربى فيقدمون معانى جديدة حول الدستور ونظام الحكم فى «تخليص الإبريز» وغيره ، وهم لا يقدمون على ذلك إلا من واقع الاحساس الشديد بخصوبة التزينة المصرية الفكرية ، وتعطشها لزرع جديد يأخذ فى النمو والازدهار تسانده خلفية ثرة من التراث . فاقترن الجديد بالقديم ، وأعيد النظر إلى الموروث من الفكر العربى جنبا إلى جنب مع المنقول من الغربى . ومن هذا الالتقاء عرفنا البارودى وإسماعيل صبرى وخليل مطران ثم شوقى وحافظ ، وغيرهم وهم المحاولات الجديدة ، والمستتيرة على درجات متفاوتة . والتي مهدت لظهور مدارس جديدة فى أسسها ومفهومها للشعر ووظيفته كمدرسة الديوان وأبولو والمهجر .

ولاشك أن تكون طبقة جديدة فى المجتمع المصرى ، قد ساهم فى نشوء الحركة المسرحية وازدهارها ، فمما لاشك فيه أن جالية أجنبية كانت قد بدأت فى التكون والاتساع متكنة على النازحين من دول البحر المتوسط ، أو من دول الشام (لبنان وسوريا وفلسطين) ، وأن عددا من المثقفين العائدين من بعثات فى الخارج قد بدأوا فى توطيد صلاتهم على نحو ما بهذه الجاليات ، إما بحكم العمل المشترك ، أو بحكم الانتماء الفكرى الجديد .

وكانت الجالية الفرنسية قد شجعت مسرحها على إقامة الحفلات الموسيقية وقاعات التمثيل ، ومنها النادي الصغير الذى يعرف باسم تيفولى Tivoli (٢) ومرسح الجمهورية والفنون الذى شيده الجنرال مينو (٣) ، والدار التى أقامها جيفال أحد الجنود القدامى فى الحرس الخاص سنة ١٧٩٨ فى حى الأزيكية (٤) . وقد قدم المسرح الأوروبى فى عهد محمد على عددا من المسرحيات مثل « المحامى بتلان » L'Avocat Patelin والنهم المغلى Le gastronome

(٢) المسرحية : د. محمد يوسف نجم ص ١٨

(٣) نفس المصدر : ص ١٩ .

(٤) Studies in the Arab theatre and Cinema, landau, P. 65

sans argent سنة ١٨٢٩^(٥) وفى هذه الأثناء كان مسرح القاهرة Teatro del Cairo قد أنشئ . ونتيجة لزيادة عدد المسارح أنشئ نظام خاص أو قانون للمسرح ، ينظم بعض شئون الحفاظ على أمن وكرامة الممثلين ، طابع المسرح وحرمة .

وقد اشتهرت فى عهد سعيد باشا صالته المسرحية التى أقيمت فى كوخ خشبي فى أحد أزقة الأزبكية^(٦) وفى سنة ١٨٦٨ أقيم مسرح الكوميدي Theatre de la Comedie مكان الكوخ إلى أن أقيمت دار الأوبرا الخديوية سنة ١٨٦٩ Theatre Khedivial de L'opera.

ومع ذلك فقد كان الشعب المصرى يفضل مسرحه الخاص فى خيال الظل وصندوق الدنيا ، حتى أسس يعقوب صنوع مسرحه وسط حديقة الأزبكية سنة ١٨٧٠ . وكان قد أرسل فى بعثة إلى إيطاليا على نفقة الأمير أحمد يكن الذى كان أبوه مستشارا له^(٧) أشبع فيها نهمه للدرس والتحصيل ، فدرس المسرح الأوربي بعامة ومسرح جولونى Golodoni وموليير Moléire وشريدان Sheridan فى لغاتهم الأصلية . وتقدم للمسرح العربى باثنتين وثلاثين مسرحية تذكر منها « غنود مصر » وهى من أوائل مسرحياته التى مثلت أمام الجمهور ، و« غزوة رأس تور » و« زبيدة » وغيرها من المسرحيات إلى جانب مترجماته : البخيل وطرطوف لموليير والتى لم يصلنا منها غير مسرحية واحدة « مولير مصر ومايقاسيه » .

ولأن مسرح يعقوب صنوع مسرح اجتماعى بحث ، يعرض للمشاكل الاجتماعية وعيوب الهيئة الاجتماعية فى مصر ، فقد تعرض للإغلاق سنة ١٨٧٢ فى عهد إسماعيل . وإلى أن وفد سليم خليل النقاش سنة ١٨٧٦ على مصر ، ظل المسرح المصرى مغلقا أبوابه طيلة هذه السنوات الأربع ، ولم يكن لأحد أن يجرؤ على فتحه أو على إنشاء مسرح جديد بعد إغلاق مسرح صنوع بأمر من الخديوى^(٨) .

ومنذ ذلك الحين تشهد مصر نهضة مسرحية واسعة ، سواء على أيدي السوريين والبنانيين الوافدين على مصر فى تلك الفترة . أو على أيدي المصريين الذين تلقوا هذا الفن على يد أساتذة المسرح آنذاك . لقد شهدت مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦ ، ١٨٧٧ فى

(٥) المسرحية : د . محمد يوسف نجم ص ٢٠ .

(٦) نفس المصدر : ص ٢٥ .

(٧) Studies in the arab theatre and Cinema , Landau, P. 52.

(٨) المسرح : د . محمد منور ص ٣٢ ومابعدها

مسرحياتها « أبو الحسن المغفل » و « هارون الرشيد » و « صنع الجميل » . وفرقة سليمان القرداحى ما بين ١٨٨٢ و ١٩٠٩ الذى كان أحد أعضاء فرقة يوسف خياط الذى خلف سليم النقاش على فرقته سنة ١٨٧٧ (٩)

ومع فرقة القرداحى هذه ظهر الشيخ سلامة حجازى الذى استقل وكون له فرقة خاصة فيما بعد بين سنة ١٩٠٥ وسنة ١٩١٤ .

ومما هو جدير بالذكر أن عددا من الفرق الصغيرة قد كونها مجموعات من الشباب كسليمان الحداد وميخائيل جرجس وعلى حمدى وإبراهيم حجازى وداود سليمان ورشيد لطيف ونقولا مصابنى وجورج طنوس وعزيز عيد . مما أدى إلى ازدهار حركة الترجمة والتأليف للمسرح العربى ، فقد ترجم الكثير من مسرحيات موليير وكورنى ورأسين من الفرنسية ، وشكسبير وبرنارد شو من الانجليزية . بل لقد شهد مسرح موليير ثلاثة أنواع من الترجمة والتعريب والتخصير ، فترجم محمد مسعود سنة ١٨٨٩ الجاهل المتطبب Le médecin malgré lui ثم عربها نجيب الحداد تحت اسم « الطبيب المفضوب » وكذلك ترجمها إبراهيم صقيلى تحت نفس الاسم . وقام محمد عثمان جلال بتمصير أربع من مسرحيات موليير ونشرها فى كتاب واحد تحت اسم « الأربع روايات من نخب التياترات » والروايات الأربع هى « الشيخ متلوف » و « النساء العالمات » و « مدرسة الأزواج » و « مدرسة النساء » ومن أشهر روايات شكسبير التى ترجمت فى هذه الفترة « روميرو وچولييت » ترجمة نجيب الحداد تحت اسم « شهداء الغرام » ، و « ماكبث » ترجمة محمد عفت ، و « هاملت » لطانيوس عبده أيضا ، و « عطيل » لمطران وغيرها .

ولقد ظهر فى خلال هذه الفترة كذلك مجموعة من الروايات المؤلفة المستوحاة من تاريخ العرب القديم حينما « كالمعتمد بن عباد » لإبراهيم رمزى ، و « على بك أو فيما هى نولة المماليك لأحمد شوقى . و « فتح الأندلس » لمصطفى كامل ، أو من تاريخ الشرق الاسلامى الحديث « كمقاتل مصر أحمد عرابى » لمحمد العبادى . و « أبطال الحرية » لأنطون الجميل ، أو من تاريخ العام « ككليوباترة » لاسكندر فرح ، أو من قصص ألف ليلة وليلة « كآبى الحسن المغفل » لمارون النقاش ، وقصص أحمد أبو خليل القبانى الكثيرة كعفيفة وعنيزة والأمير محمود نجل شاه المعجم وغيرها (١٠) .

(٩) Studies in the arab theatre and Cinema , Landau, P. 65.

(١٠) اعتمدنا فى هذه المعلومات على دراسة الدكتور / محمد يوسف نجم عن المسرح العربى . وكذلك الدكتور / محمد مندور عن « المسرح » وقد أشرنا لمواطن الاستشهاد كل فى مكانه .

بداية حركة الترجمة :

تعد منشورات نابليون للشعب المصرى والتي طبع من أولها حوالى أربعة آلاف نسخة^(١١) أورد الجبرتي في تاريخه نصها ، أول محاولة للترجمة يعرفها القارئ في مصر في العصر الحديث . ويبدو أن مشكلة المترجم العاذق كانت من المشاكل التي واجهت نابليون في هذه الفترة^(١٢) والمقصود به المترجم الذى يعرف اللسانين العربى والفرنسى . غير أن مهمة هؤلاء المترجمين - وقد وجدوا - كانت تقتصر على ترجمة الأوامر والمنشورات التى يريد بوناپرت إبلاغها للمصريين . ليكونوا الوسطاء في نقل الحديث بين الحكام من ناحية والمحكومين من ناحية أخرى .

وقد طبع من الكتاب الذى جمع فيه كل مايتعلق بمحاكمة المتهمين بقتل كبير خمسمائة نسخة من كل لغة من اللغات المترجم إليها الفرنسية والتركية والعربية ، وقد جاء في النص العربى لعنوانه « مجع التحريرات المتعلقة بما جرى بأعلام ومحاكمة سليمان الحلبي قاتل صارى عسكر العام كلبير » وقد جاء في أسفل الصفحة « بمصر القاهرة بمطبعة الجمهور الفرنساوى في سنة ٨ من إقامة الجمهور » . ويعتبر هذا الكتاب أول كتاب مترجم في اللغة العربية في مصر العصر الحديث^(١٣) ..

وكانت الحملة الفرنسية مع هذا تضم مجموعة من المترجمين الرسميين أمثال المستشرق فانتور Jean Michael Venture De Paradis وجوبير Louis Amedée Jaubert وبيليت وبراسفس وبانهوش ولوماكا ورينو ، إلى جانب مجموعة من المترجمين الشرقيين أمثال إليوس بقطر والأب روفائيل دى موناكيس . وكانوا جميعا أعضاء بالمجمع العلمى المصرى الذى أنشأه نابليون فترة وجوده بها ، إلا أن مهمتهم كانت النقل من العربية إلى الفرنسية وليس العكس فيما عدا ترجمة الأب روفائيل زاخولكتاب رسالة في مرض الجدري تأليف ديجينت كبير أطباء الحملة ، طبع باللغتين الفرنسية والعربية في ٤٣

(١١) تاريخ الترجمة في مصر في عهد الحملة الفرنسية : ص ٣٣ .

(١٢) حركة الترجمة بمصر : جاله تاجر : ص ٣ .

(١٣) تاريخ الترجمة في مصر في عهد الحملة الفرنسية : ص ٤١ .

صفحة في يناير سنة ١٨٠٠ وأعيد طبعه في نفس السنة في ديسمبر (١٤) .

وفي عصر محمد علي نشهد احتفالا كبيرا بحركة الترجمة التي يرجع السبب المباشر لها لرغبة محمد علي تأسيس دولة حديثة تعتمد على الترجمة وتزويد المدارس المتوسطة والعالية بما يلزمها من مؤلفات ومناهج دراسية ، بالإضافة إلى وضع الكتب الحديثة أمام الجيش في مختلف فروعها المختلفة . وقد أدى اهتمامه إلى ازدهار مجالات مختلفة كما سبق أن أوضحنا عملت جميعا متشابكة على ازدهار حركة الترجمة على وجه الخصوص . ومما يؤثر عن الاتجاهات الثقافية في هذه الفترة أن أحد الملوك أهدى إلى والي مصر كتابا في علم الجغرافيا مجلدا بتجليد فاخر فاستدعى الباشا كبير مترجميه وسأله « كم تحتاج من الوقت لترجمة هذا المؤلف » فأجاب المترجم « ثلاثة أشهر تقريبا » فأحضر محمد علي باشا سيفه وقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام وزعها على ثلاثة مترجمين وذلك لإنجاز العمل في شهر واحد (١٥) .

وفي سنة ١٨٣٦ كان علي والي مصر أن ينشئ مدرسة للترجمة من اللسان الفرنسي للسان العربي نظرا لأهمية ذلك ، فأنشئت مدرسة الألسن ، وكان الغرض من تأسيسها تخريج مترجمين لخدمة المصالح والمدارس الحكومية ، وقد اتجهت الحكومة فيها منذ إنشائها إلى أن تكون من خريجياتها قلما للترجمة يقوم على ترجمة الكتب اللازمة لمدارس الحكومة ومصالحها . وكانت مدة الدراسة في هذه المدرسة خمس سنوات قد تزايد إلى ست عمادها اللغة الفرنسية في السنوات الخمس إلى جانب اللغات العربية والتركية وبعض الحساب والهندسة . وفي سنة ١٨٣٩ تخرج أول فريق من تلاميذ هذه المدرسة التي أسندت إدارتها لرفاعة الطهطاوي ، وأسند إليه قلم الترجمة في أوائل سنة ١٨٤١ . وإلى جانب هؤلاء كانت هناك مجموعة من المستشرقين الذين رغبوا في دراسة اللغة العربية والتبحر فيها والترجمة إليها ، كان من بينهم المستشرق شيرفيل Asselin de Cherfile ، الذي أتقن أيضا اللغات الأثيوبية ولغات النوبة وسنار وكذلك العربية . وله فيها دليل المخطوطات . وقد تطلب منه جهدا كبيرا بالنظر إلى حالته وحالة المكتبات وقتئذ . ومن المستشرقين إدوارد وإيم لين ، ويارون دي كزيمر ، وسامون مونك ومولر وغيرهم وقد اشتهروا جميعا بدراساتهم وترجماتهم للكثير من الكتب العربية إلى لغاتهم .

(١٤) تاريخ الترجمة : ص ٨٢ .

(١٥) حركة الترجمة : جاك تاجر ص ١٦ .

وكان رفاعة رافع الطهطاوى من أهم مترجمى هذه الفترة . وكان قد أتقن اللغة الفرنسية فعهد إليه بالإضافة إلى الترجمة تدريس اللغة الفرنسية فى مدرسة الطب بأبى زعبل . ومن أهم أعماله « نبذة فى تاريخ الاسكندر الاكبر » و « كتاب المعلم فرارى فى المعادن النافعة لتدبير المعاش » و « مقدمة جغرافية طبيعية » و « قطعة من عمليات الضبط » و « نبذة فى علم سياسة الصحة » ، وكانت ترجماته المتنوعة فى مجالات التاريخ والجغرافيا والعلوم العسكرية والصحية مساهمة فعالة فى إمداد المدارس المنشأة حديثا بالكتب الدراسية المطلوبة وإمداد الجيش بما يحتاجه منها .

ومن مترجمى هذه الفترة يوسف فرعون ويبدو أنه كان متخصصا فى ترجمة الكتب الطبية، فله « التوضيح لألفاظ التشريح البيطرى » و « رسالة فى علم البيطارية » ، وغيرهما . وكانت مدرسة الألسن فى هذا الوقت قد أخرجت الدفعة ثلث الأخرى من طلبتها الذين تفرغوا لأعمال الترجمة من ناحية والتأليف من ناحية أخرى ، وكان من أشهرهم يوحنا عنجورى ومحمد عصمت ومحمد بيومى ومحمد عبدالفتاح ومحمد هيبه وأوغست سكاكينى وغيرهم . ويبدو أن كلا منهم كان يختار التخصص فى مجال من مجالات العلوم المختلفة . فنجد محمد عصمت ومحمد بيومى يتخصصان فى ترجمة كتب الهندسة وحساب المثلثات والجبر ، ونجد محمد هيبه وأوغست سكاكينى وأحمد حسن الرشيدى يتخصصون فى ترجمة كتب الطب . بل يبدو أنه كان يوجد نوع من التخصص الدقيق فى فروع العلم الواحد ، فنجد مترجما كيوسف فرعون يتخصص فى فرع من فروع الطب فيترجم الكثير من المؤلفات فى مجال الطب البيطرى تصل إلى ستة عشر مترجما .

وفى الحقيقة فإن تاريخ الفكر المصرى الحديث لم يشهد حركة من حركات الترجمة مثل تلك التى شهدها خلال الفترة بين سنة ١٨٠٥ و ١٨٤٨ بالمقارنة بطبيعة العصر ، ومزاجه الفكرى . وهى فترة حكم محمد على وإبراهيم . على غير ما حدث بعد ذلك فى عهدى عباس وسعيد بين سنة ١٨٤٨ و ١٨٥٦ فترة حكم عباس الأول ، وبين سنة ١٨٥٦ وسنة ١٨٦٣ فترة حكم سعيد . وفى خلال هذه الفترة أغلقت مدرسة الألسن بعد خمسة وعشرين عاما من العمل المتواصل . وأدخلت تعديلات كثيرة على قلم الترجمة الذى أنشأه محمد على وألحقه بمدرسة الألسن ، وكانت هذه الفترة من حكم عباس فترة ركود تام ، حتى أن رفاعة الطهطاوى الذى أخرج عشرات الكتب فى

الفترة السابقة نجده لا يترجم أكثر من كتاب واحد خلال فترة حكم عباس ، وكان هو نفس الحال في عصر سعيد فيما عدا نشاط محدود في حركة الترجمة الديوانية اقتضتها الحال عندما ألغيت اللغة التركية من الاستعمال في القضايا ، وكذلك عندما أنشأت الأقاليم الأفرنجية في النواوين لترجمة المكاتبات الواردة من قناصل الدول والخاصة بشئون القضايا . ففي خلال هذه الفترة لاتخرج المطابع شيئا يذكر ^(١٦) إلى أن يتولى إسماعيل باشا الحكم فتبدأ صلات مصر بالفكر الغربي تتضح من جديد وتتشد حركة الترجمة وتتوزع اتجاهاتها وتفسح المجالات والجرائد التي كانت قد بدأت تشق طريقها صفحاتها لتنويعات في المترجمات عن آداب وفكر العالم المختلف .

ويتضح من هذه العجالة عن بداية حركة الترجمة في الفكر المصري الحديث ارتباطها الوثيق بعاملين ، ساعدا مساعدة أساسية في نشأتها وازدهارها وتطورها فيما بعد : أما العامل الأول فهو الاتصال بالغرب الذي مهدت له الحملة الفرنسية والتي لم تأت حملة عسكرية فحسب ، بل كانت حملة علمية فكرية على نحو ما أسفرت عن فض ستر النعاس ، وإزاحة خمر غطت على ضمير الفكر المصري الحديث . وأما العامل الثاني فكان في طموح محمد علي الشديد لإقامة دولة حديثة في مصر تعتمد على العلم وآخر ماوصل إليه في الغرب . وكان من نتيجة هذا العامل الثاني تنمية بنور نتجت عن الاتصال بالغرب ، وتعهدها بالرعاية والعناية حتى ثبتت أقدامها في التربة المصرية ، وأصبح من المحال وقف تيار الثقافة المندفع نحو الشرق عبر القنوات التي شقتها مجالات الاتصال بالغرب المختلفة . وما يظهر شغف محمد علي الشديد بالفكر الغربي ما ذكره جاك تاجر من أن محمد علي « أرسل إلى سلحدار إبراهيم باشا المقيم في لندن كتابا بتاريخ ١٩ ربيع الثاني سنة ١٢٤٣ هـ جاء فيه : " قد بلغنا أنه يوجد كتاب مطبوع باللغة الإنجليزية يبين مبلغ مصروفات كل سفينة حكومية أنشأتها الدولة الإنجليزية ، وكذلك توجد كتب مطبوعة مؤلفة ، على طراز سهل يشتاقي صفار الأطفال إلى قراعتها فعلى ذلك قد اقتضت إرابتنا جلب هذا الكتاب المطبوع ليحصل الإطلاع على مقدار المبالغ المصروفة لأتشاء السفن ومشترى الكتب أيضا وإرسالها إلى طرفنا فيلزم شراؤها بمعرفتكم وترجمتها إلى

(١٦) حركة الترجمة : ص ٧٨ .

اللغة التركية ثم إرسالها مع الأصول المطبوعة « (١٧) .

* * *

حركة الترجمة الأدبية :

كان من الطبيعي أن تتجه حركة الترجمة في مصر إلى الأدب ، وهي نتيجة طبيعية لازدهار الصحافة والطباعة والمسرح . بعد اضطلاع يعقوب صنوع بعبد تقديم مسرح مصري كان في حاجة ماسة للعديد من المسرحيات الصالحة لتقديمها للجمهور . وهو ما لم يكن متوفراً في التأليف العربي فالتجته الأنظار إلى عيون الآداب الغربية ساهم في تقديمها للقارئ العربي عدد من الواقدين اللبانيين والسوريين في أوائل عهد الاحتلال وما قبله بقليل (١٨) . وكان صنوع قد ترجم البخيل وطرطوف مولير وكانت وفود من اللبنانيين والسوريين هاجروا لمصر هرباً من ظروف سياسية أو إجتماعية قد تولت حركة الترجمة أساساً من الأدب الإنجليزي (١٩) : ومالبثوا أن عملوا معنا في نهضتنا الأدبية ، وكانوا قد سبقونا إلى العناية بالآداب الغربية في عقر ديارهم ، ومرجع ذلك إلى البعثات الدينية التي علمتهم ، فإنها لم تكن تعنى مثل محمد علي بنقل العلم إلى سوريا ولبنان ، بل كادت تقصر عنايتها على الحياة الأدبية الغربية . ومن ثم كان اتصال هولا المهاجرين بتلك الآداب أقوى من اتصال المصريين في هذه الحقب من الزمن ، فهم سبقونا إلى الاتصال المنظم بالأدب الغربي ، ولم يهتموا مثلاً أولاً بالعلم ، وإنما اهتموا به في زمن متأخر وبعد تأسيس الجامعة الأمريكية عندهم ، وقد نهضوا بالصحافة خير نهوض ، وحمل إلينا سليم النقاش وغيره ما عرفوا من فن التمثيل الأوربي فدعموا بذلك اتجاهنا نحو الآداب الأوروبية (٢٠) .

ومن أهم ما ترجم في هذه الفترة ما قام به نجيب حداد الذي كان من رواد المترجمين للمسرحيات الإنجليزية ، فترجم رواية « صلاح الدين » لوالتر سكوت ، ورواية « السيد » Cid

(١٧) نفس المصدر : ص ١٧ .

(١٨) حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية بين سنة ١٨٨٢ وسنة ١٩٢٥ ، مخطوط مكتورة لطيفة الزيات ص ١٨ مكتبة جامعة القاهرة . رسالة دكتوراه .

(١٩) نفس المصدر ص ١٨ .

(٢٠) الأدب العربي المعاصر : د. شوقي ضيف ص ٢٥ .

من مؤلفات كورنى Corn ille عن الفرنسية وسماها « غرام وانتقام » ورواية « حمدان » عن رواية فكتور هوجو الشهيرة « هرنانى » Hernani ، و« البخيل » لمولير ، وشهداء الغرام عن رواية شكسبير روميرو وچوايت والفرسان الثلاثة لاسكندر ديماس .

وفى نفس الوقت كان جورجى زيدان يقوم بترجمة الكثير من الكتب القيمة ، نشرها فى الصحف والمجلات (٢١) وعلى هذا الطريق سار نجيب غرغور فترجم البؤساء لفكتور هوجو ، ونسيب بدر الذى ترجم « بوليس لندن » لآرثر كونان دويل سنة ١٩٠٠ .

وكانت طبيعة العصر فى مصر - بعد التقدم فى مجالات الفكر المختلفة - تشجع الترجمة ، وتحت على نقل الأدب الغربى ليطلع عليه القارئ العربى . وفى مقدمة محمد عفت لرواية زوينة البحر The Tempst لشكسبير « هذه الرواية ترجمتها إلى اللغة العربية من اللغة الانجليزية بمساعدة اللغة الفرنسية مؤلفها شاعر الانجليز الأوهـد شكسبير الشهير ، وكان ذلك منذ خمسة عشرة سنة وأطلعت عليها وقتها المرحوم الاستاذ الشيخ محمد عبده غفر الله له فحثنى على طبعها ، ولم يكن ذلك لفصاحتها وبلاغتها فى لغتنا العربية ، بل كان ذاك تنشيطا لى على مزاولـة الترجمة والأخذ بأسباب الاجتهاد فى المطالعة والنقل عن مشاهير الرجال وفحول الأدباء (٢٢) .

ولقد شجع هذا الاجتهاد فى الترجمة ، النشاط المسرحى الواسع الذى شهدته مصر قرب نهاية القرن التاسع عشر ، مع قلة المؤلف من مسرحيات عربية ، بل لقد كان نادرا ماتقوم فرقة بتمثيل مسرحية مؤلفة . وفى رواية « الرجاء بعد اليأس » التى ترجمها نجيب الحداد وطبعت سنة ١٩٠٢ نبذة « مثلت أول مرة فى مسرح زيزينيا بالاسكندرية فى ١٦ نيسان سنة ١٨٩٠ ، ٢٦ شعبان سنة ١٣٠٧ هـ » . وقد كان الوعى كاملا بضرورة نقل الأدب الغربى إعمالا لمسيرة النهضة الأدبية والفنية عامة . وكانت المقدمات التى يكتبها المترجمون لأعمالهم دليلا كبيرا على مدى اقتناعهم بمدى أهمية حركة الترجمة فى إثراء العطاء الأدبى الحديث . وفى مقدمة ترجمة عبد الملك إبراهيم واسكندر جرجس عبد الملك لرواية « مكبث » لشكسبير « إذا قيل

(٢١) حركة الترجمة بمصر : جاك تاجر ص ١٢٩ .

(٢٢) زوينة البحر : محمد عفت طبعه المطبعة العمومية سنة ١٩٠٩ (المقدمة) .

أى الأمرين أفيد للنهضة الروائية فى مصر إعتقاد الكتاب المصريين على أقلامهم فى تأليف الروايات وإنشائها ، أو انتخا ب المفيد من الروايات الغربية وترجمتها فإن فضل واحد من المصريين أول الأمرين لم ينصف نفسه ولأنصف بلاده ، ذلك لأن معظم الذين يحيلون إلى الكتابة فى هذا الفن الجميل من المصريين لم يبلغوا بعد درجة يفيد البلاد عندها الاقتصار على قراءة بنات أفكارهم ومبتكرت كتاباتهم سيما فى فن كهذا ، يتعلق بالثقوق وحالة البلاد المدنية ، فمن المفيد إذا لجماعة المصريين أن يبدأوا هذه النهضة بالاعتماد على نابغى البلاد الغربية وما أوحوا به فى مؤلفاتهم ورواياتهم ، لأنهم وصلوا إلى درجة من المدنية تحسن الذوق تحسينا لم تكن لنباريهم فيه وتسمو بهذا الفن وأمثاله سموا كبيرا « (٢٣) .

وقد كان للمترجمين الحق فى هذا ، إذا ما نظرنا إلى ما كان يؤلف فى هذا الحين من روايات عربية سواء فى ذلك المصرية منها أو اللبنانية والسورية ، فلم تكن القصص الاجتماعى فى مضمونها تخرج عن مجرد الوعظ والارشاد فتحمل عنوانا يوضح هدفها المباشر فى فنجد رواية تحمل عنوان « الشاب الجاهل السكير » فى تقريرية تبعد بها عن أصول الفن كثيرا لطنوس الحر سنة ١٨٦٣ ، أو « مظلالم الآباء » لخليل طامس سنة ١٨٩٧ أو « ضرر الضرتين » لنخلة قلفاط ، وإن كان الكثير من القصص الذى ألف فى هذه الفترة يستقى أحداثه من قصص ألف ليلة وليلة والقصص الشعبى كما فى « أبو الحسن المغفل » لمارون النقاش سنة ١٨٤٩ ، وروايات أحمد أبو خليل القبانى عن « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » أو « هارون الرشيد مع أنس الجليس » أو من التاريخ كما فى رواية عبدالله البستانى « مقتل هيرودس لولديه اسكندر وارسطليوس » سنة ١٨٨٩ ، أو من تاريخ الشرق الاسلامى والعربى القديم والحديث . وكان شكسبير فى هذه الفترة قد ترجم إلى كافة لغات العالم تقريبا . ومن بعده فكتور هوجو واسكندر ديماس ومولير وراسين وغيرهم من عمالقة الفن الروائى فى العالم . وإذا كانت حركة الترجمة الادبية قد ارتبطت بتقديم هذه الأعمال الغربية الكبيرة ، فقد

(٢٣) مكبت : عبد الملك إبراهيم ، واسكندر جرجس عبد الملك . (المقدمة) .

ترجم في تلك الآونة بعض الروايات الرخيصة التي لا تحتوى سوى الجنس ووضوعات الاثارة
بأنواعها وكان أغلبها - بحكم نوعيته - يبعد عن الأداء السليم شكلا ومحتوى .

وكان من الطبيعي أن تثير هذه الأعمال المترجمة ، وماقدمته من نماذج مفيدة في آدابها
العديد من القضايا والمناقشات على صفحات الجرائد والمجلات ، يتصل بما ترجم ، ومايزم مع
ترجمته أو نشره . فما أن ترجمت بعض أعمال شكسبير حتي رأينا مجلة « سركيس » تثير
قضية طريفة تتصل بشكسبير وأصله وما اختلف فيه وهي وإن كانت قضية طريفة في بابها إلا
أنها توحى بنوع ما كان يمكن أن يثار من قضايا في تلك الآونة تقول المجلة تحت عنوان « جمعة
المحرر » : « أنكر قوم من الكتاب وجود شكسبير وزعموا إن اللورد باكور هو مؤلف الروايات
الشهير التي يعرف الناس في مصر منها رواية روميو وجولييت وهملت والصراف المنتقم ،
فكما جاز لقوم أن ينكروا وجوده جاز لى أن ادعى أن شكسبير عربى شرقى ، وبرهاني اسمه
« لماذا لا يكون شكسبير هذا » الشيخ أسبير » ثم حرفه الافرنچ كما حرفوا الأسماء العربية
الكثيرة فقالوا « سلادين » لصلاح الدين و « الفاريز » للفارس (٢٤) .

وتعود المجلة في وقت آخر لتتناول رواية ماكبث ترجمة حافظ إبراهيم بالنقد والتحليل ،
وإثبات بعض نصوصها معتبرة هذا نوعا من السبق الصحفي « فاخترت أن أكون السابق إلى
نشر شذرات من التعريب دلالة على إجادة العرب وبيانا للغة هذه الرواية التي ستكون أفضل
الروايات المعربة لغة » (٢٥) .

وفي الحقيقة أن غزو الأعمال المترجمة كان قد اقتحم كثيراً من المجلات ، وإذا كانت
مجلة « سركيس » هذه قد أفسحت صدرها له فلأنها تدرك خطورة مثل هذا الاتجاه وتدرك
أهميته ومكانته إزاء الآداب العربية بصفة عامة . فتحرص على أفراد الصفحات الطوال
للأعمال الأدبية الجيدة فتفرد في عددها الصادر في أول مايو سنة ١٩٠٦ مكانا لرواية « هنري
الثامن » وزوجته السادسة « تأليف ل. موليخ تعريب إليان سركيس محرر المجلة وقد قسمت
لفصول علي أعداد متوالية كانت بداية الفصل الأول منها في العدد المشار إليه . وكانت المجلة

(٢٤) مجلة سركيس : ١٥ يناير سنة ١٩٠٦ ص ٥٥٣ .

(٢٥) نفس المصدر : ١٥ فبراير سنة ١٩٠٦ ص ٦٢٢ .

أيضا تتناول بالنقد هذه الأعمال المترجمة وتوضح عيوبها الفنية ، تقول في أحد أعدادها :
 « ويغيبني جدا أن تشوه رواية روميو وجولييت التي ألفها شكسبير ، وأحسن تعريبها
 الشيخ نجيب الحداد فتمثل الآن وتطبع على كيفية مزجة هذا مثال منها :

عليك سلام الله يامسيو من أهوى وياحبذا لو كنت أعزم في عشوى .
 إذا لشكى قلبي إليك غرامه ويثك مايلقى من اللعب في القهى
 أتانى الهوى في شهر مايو وإنما أتانى على قدر وكنت على سهوى
 ألم يكف ماقد سال ما بين أدمعى

من الرش حتى ظروف الأرض بل روى
 ومنها : ياربة القرن الفرنجى تعطفى
 كراما وعمودى فالوايـور يحفر
 ومنه: كفى لاتذكر الأعدا لئلا
 يسبح السمن فى جوف الزيدى
 ولاتذكر سـوى ورق وحربر

وكوتشينة فذا جمل المراد (٢٦)

إلى غير ذلك من الملامح النقدية التي كانت المجلة تفرد لها جزءا خاصا من
 أعدادها ، كما كانت تفعل بعض المجلات الأخرى التي كانت تصدر خلال هذه الفترة
 كالهلال والمقتطف وغيرها . مما كان يهدف إلى تعريف القراء بالشعر الغربى وترجماته
 المختلفة للادب العربى .

(٢٦) مجلة سركيس : ١٥ فبراير سنة ١٩٠٦ ص ٦٢٢ .

بداية ترجمة الشعر :

كان أول عهد العصر الحديث بالترجمة الشعرية ، الأعمال التي قام بها رفاة الطهطاوى فى هذا المجال على استحياء بالغ . ففى كتابه عن رحلته الشهيرة إلى باريس « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » وفى حديثه عن الفنون الفرنسية التي « قد بلغت أوجها » حتى إن كل علم فيه قاموس مرتب على حروف المعجم فى الفاظ العلم الاصطلاحية « (٢٧) يذكر بعض الأشعار الفرنسية وكيف أنها لا بأس بها » ولتذكر لك شيئا من بعض أشعارهم مترجمة من كلام بعضهم للعبد الفقير :

وإذا القلوب تعلقت رأيت الجميع جميلا
كسفينة تسمى إلى شعب يكون مهولا
لهفى على زمن الهنا إن صبح كان بخيلا
وقوله مترجما لى :

ودع القلب فيك يا قاتلى يا خنيال المسعد الزائر
إن روحى بالجراح اصطلت وعلى البرد لست بالقادر
وسرورى فى الهوى لمحمة مثل زهر الورد الزاهر

ولكنه لم يشر إلى السنة التي قام فيها بترجمة هذه الأبيات للشاعر الفرنسى المجهول، ولكنه يعود بعد أسطر قليلة ليترجم قصيدة الخوجة يعقوب، المصرى منشأ، الفرنساوى استيطاناً، "وقد اعتيت بترجمتها سنة ألف ومائتين وأثنتين وأربعين"، وبهذا تكون فيما نعلم أول قصيدة مترجمة للغة العربية فى الآداب الغربية فى العصر الحديث. يبدوها :

زاد بى الحال إذ صفالى حالى وغنائى بالعود والأهوان
باسم ربى والسادة الإيمان وترنمت شجوة بالحسان
وسعدى ذات الجبين المفدى

يصغى سمعها إلى انشادى ورمى النار لحظها فى فؤادى
فلهذا شعرى غدا فى انتقاد وبدأ من حماسة فى انفراد
لذى الفهم والمعارف يهدى

(٢٧) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز : طبعة بولاق سنة ١٢٦٥ / ١٨٤٩ ص ٦٨ .

أحرق العشق قلبها كاحترأقى فأتت تطفئ اللظى بالعناق
فتضامنا ضمة المشتاق وتلاثمنا عادة العشاق
فتنتت تتخجل الفصن مكرا
صغف السمع من رقيق التمانى واستمع يا أخى صوت المثنانى
يا خليل بالله هلا ترانى إننى قد احببت شعر ابن هانى
بعد أن كان قد توسد لهدا

إلى آخر القصيدة التى أورد منها أحد عشر خماسية، وقدم لها بقوله : "وأخرجتها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام" (٢٨) ولست أدرى كيف يمكن أن يخرج المترجم العمل الفنى من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام إن لم يتناول أهم الأفكار والمعانى بالتبديل والتغيير، هذا فضلا عن وجود المعانى الأباحية فى علاقات العاشقين من ضم وأشواق وقبل. والمترجم يعتز للقارئ متداركا بعد نهاية ترجمته لها بأن هذه القصيدة "عالية النفس فى أصلها" ولكن فى الترجمة تذهب بلاقتها فى تصوير علو نفس صاحبها" (٢٩).

ولم يورد الطهطاوى نص القصيدة بأكملها فى كتابه ، بل حذف منها الكثير. ومما حذف المقدمة :

بينما قد مرجت من عند سعدى إذ بنظم القريض قد زدت وجدا
وقطقت زهرا، وقبلت خدا حيث منها بالوصل قد نلت قصدا

وكان الطهطاوى قد قام بترجمتها ونشرها فى باريس سنة ١٨٢٧ أثناء بعثته هناك، فى مطبعة بوند دوبرى Donday Dopré فى ٣٨ صفحة عن الأصل الفرنسى لها المنشور فى باريس، "القيثارة المحطمة" (٣٠).

ولم تكن هذه القصيدة فى العمل الوحيد فى ترجمة الشعر لرفاعة، وإنما له عداها المقطوعتان السابقتان الإشارة لهما. وكذلك "قصيدة وطنية من تأليف بلجربنى" وترجمة شعرية

(٢٨) نفس المصدر : ص ١٣٥ طبعة وزارة الثقافة ١٩٥٨ .

(٢٩) نفس المصدر : ص ١٣٧ .

(٣٠) من نشرة كتب رفاعة الطهطاوى طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بمناسبة ذكره Joseph Agoub, La Lyre Brisé. Paris, Firmin didot 1827

لنشيدى الثورة الفرنسية المارسييليز والباريسيان (٣١).

ومنذ هذا التاريخ الذى قدم فيه رفاة هذه النماذج المترجمة من الشعر الفرنسى، وحتى نهاية القرن التاسع عشر لم نكد نعث على قصيدة مترجمة إلى العربية من شعر الغرب، ولم تكن محاولة رفاة من باب التعريف بالشعر الفرنسى واتجاهاته، بقدر ما كانت عرضاً لجانب من جوانب عديدة للحياة الفكرية والفنية فى فرنسا فى ذلك الوقت "التي بلغت درجة أوجها" على حد تعبيره. ويبدو أن مصر كانت مشغولة فى عهد محمد على ببناء دولتها، ثم بمجالات أخرى غير الشعر من مجالات الفكر العربى والغربى على السواء، بل لقد ظهر اتجاه قرب نهاية القرن الماضى يلح إلى ضرورة العودة إلى اللغة العربية لغة القرآن، يقول يوسف صفيير فى كتابه "مجالى الفرر" :

"ومع ما نراه من شدة ميل أبناء العرب ولاسيما فى هذه الأيام إلى اللغات الأجنبية، وعدم التفاتهم إلى لغتهم الشريفة لانخس علىها من حوادث الدهر، لأن ذلك وقتى ناتج عن أسباب توجب زهداً فى اللغة العربية ورغبة فى اللغات الأفرنجية، وهذه الأسباب سلبية كانت أم إيجابية لابد من زوالها وبذلك يزول ما تسبب عنها" (٣٢).

كان هذا هو التفكير السائد عند كثير من الأدباء فى هذه الفترة، ولكن رغماً عن ذلك فقد شهدت العربية اتجاهاً نحو الترجمة فى كافة العلوم والفنون الأدبية من مسرح ورواية. وحوث مجلة "روضة المدارس" التي كانت تصدر فى هذه الفترة تحت إشراف رفاة الطهطاوى على كثير من الكتب المترجمة ولكنها لم تحتو على شيء من الشعر المترجم (مما يوحى من ناحية أخرى أن رفاة لم يقدم ما قدم من شعر مترجم فى كتابه تخلص الإبريز من موقع الإهتمام بضرورة ترجمته للقارئ العربى، وإنما من موقع العرض له كفن كغيره من الفنون فى فرنسا) ذلك أن الإتجاه كان إلى كتب أكثر علمية من الشعر، وقد ظل الأستاذ أنيس الخورى المقدسى هذه الظاهرة بقوله "ومن الطبيعى أن يكون الإقبال على الترجمة فيه - أى النقد - أكثر من

(٣١) نفس المصدر. La Marseillaise, La parisienne.

(٣٢) النص من خطبة للمعلم بطرس اليستاني ضمن كتاب مجالى الفرر ليوسف صفيير ص ٢٩ طبعة مكتبة المدارس ببيروت سنة ١٨٩٨ .

الإقبال على ترجمة الشعر فالشعر للخاصة، وفي نقله من المشقة الفنية والتضحية بالوقت ما يحول دون التوفر عليه " (٢٣).

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فلم تكن الثقافة السائدة في هذا الوقت غير الثقافة التركية بما فيها من صنوص ولغة، ثم من ناحية ثالثة وهي المهمة أن جل أدباء هذا القرن لم يكونوا سوى مجموعة تتلمس مران الصناعة اللغوية من محسنات بديعية وتشطير وتخمين لقصائد معروفة جرى عليها علم العروض والقوافي من ناحية، وجرى عليها ألسنتهم من ناحية أخرى إظهارا لمقدرتهم اللغوية والعروضية، ثم لم يكن من السهل إقبالهم على غير هذه الفنون يشرحونها ويدونونها على منوالها، وكان الأثر في هذه الآونة قد شغل نفسه بالمتون يشرحها ويفسرهما ويختصرها، ثم يقوم على هذه المختصرات يشرحها ويفسرهما ويختصرها، حتى أضحت علومه بتراء بغير أصول، لاعلاقة لها بنصوص التراث العربي أو الإسلامي.

ولكن تطورا يحدث مع العقد الأول من القرن العشرين، ذلك أن شعورا قديما كان سائدا وهو شعور الأمة المغلوبة التي تحاول التوصل إلى طريق وصول الغالب لما وصل إليه. فكان أن أخذت تبحث في لغته وفي أدبه وفي تراثه، وظهرت إزاء هذا بواكير الأعمال الأدبية المترجمة مع نهاية هذا القرن، وفي نفس هذه الفترة كانت الصحافة قد أخذت تلتزم طريقها الواضح في التبويب حتى كانت سنة ١٩١٠ عندما أصدر أنطون الجميل مجلته "الزهور". وهو يصرح في افتتاحية العدد الأول منها بأنه يفرد باباً يسميه "في جنائن الغرب" ننشر تباعاً في هذا الباب خير ما يؤخذ عن آداب اليونان والرومان والفرنساويين والإنكليز والألمان والإيطاليين والروس وغيرهم من الغربيين قديما وحديثاً، لأن ذلك يكسب لغتنا ثروة طائلة من المعاني الجديدة والمباني الحديثة، وسنعمد في ذلك على تعريب فريق من الكتاب العارفين بهذا الفن" (٢٤).

هذا التغيير الجوهرى، بين ما كان المعلم بطرس البساتى ينادى به على صفحات كتاب يوسف صغير "مجالى الفرر" سنة ١٨٩٨ وبين ما ظهر على صفحات "الزهور" سنة ١٩١٠ كان ولاشك له أسبابه، فنجد أن مجلة المقتطف سنة ١٨٩١ ترى أن هذا الذى يفعله المحدثون فى شعرهم هو اتباع خطة واحدة فى الغزل والمديح والثناء، يبتدى الشاعر معهم بوصف غادة

(٢٣) الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث : أنيس الخورى المقدسى

(٢٤) مجلة الزهور : أول مارس سنة ١٩١٠ ص ٧ .

فيشبه شعرها بالليل وجبينها بالصبح وحاجبها بالسيف وعينها بالترجس ووجنتها بالورد وثغرها بالؤلؤ وريقها بالعسل وقوامها بالبان، وينتقل إلى الممدوح فيدعى أنه أسد في الشجاعة، وحاتم في الكرم وبحر في الجود، وأنه جمع علوم الوري في صدره ثم يدعى له بطول البقاء، وإذا أراد الرثاء شكا من جور الدهر، وانخداع الناس به، ولامه على غدره بالميت، ثم جعل يعدد مناقبه ويصفه بمثل الأوصاف المتقدمة، ويحكم بأن الجنة ملوّه وأن ملائكة العرش تهللت لرأه وطالما كانت تحسد الأرض عليه، ولا مشاحة في أن النابغين من الشعراء يخالفون هذه الخطة أو يتوسعون فيها ويضمنون أشعارهم كلمات رائعة وأوصافا بليغة ونكتا أدبية، ولكن الصورة المتقدمة شاملة لأكثر ما نظمه المحدثون والمولون، ولا عيب فيها من حيث هي بالذات لأن الغزل والفسيب والمدح والرثاء قد تكون بالغة أقصى درجات البلاغة بل العيب في اتباع خطة واحدة والتقيد بها كأن مخيلة للشاعر عاجزة عن ابتكار المعاني والتوسع في وصف الصور الفعلية وما تقدم من أن المحدثين يصفون مالم يشاهدوا، لطن في شعرهم لأن مزية الشعر في وصف صور الخيال والالما اعتبر أشعار الضريرين الشهيرين أبي العلاء ومilton وإنما الذي يلام المحدثون عليه تقليدهم بخطة واحدة وقلة بحثهم في الطبيعة للإستعانة بها على تجديد الصور الخيالية.

هذا وقد استشارنا بعض النابغين من شعراء عصرنا في طريقة لفك الشعر العربي من رتبة القيود التي تقيد بها، فأنشروا عليهم بترجمة أشعار هوميروس وملتون وغيرها من فحول الشعراء، فعملوا بمشورتنا فإذا أتيت لهم أن ينظموا هذه الأشعار ولا يضيعوا شيئا من بلاغتها رأى فيها ألباؤنا ما يغير رأيهم في الشعر والشعراء فيفادرون الطريقة التي أبوها حتى الآن على قلة بضاعتهم ونزارة معارفهم، وشعراء الأمم القديمة المصريين والهنود والفرس واليونان والرومان، وينوونها لم يعد الشعر شعرا ولو كان "سور البلاغة ومعدن البراعة ومجالى الجنان ومسرح البيان وذريعة المتوسل ووسيلة المتوصل وزمام القريب وحرمة الأديب كما قال الناشئ" (٣٥).

ومع هذا الاتجاه بدأت الدراسات تتوالى في الصحف والمجلات التي كانت تصدر في تلك الآونة للكثير من أعلام الأدب الغربي، دراسة له ومعرفته به، ومعلنة عنه، فتبدأ الهائل في

سنتها الأولى سنة ١٨٩٣ تتحدث عن فيكتور هوجو، بل تفرد للحديث عنه الصفحات الأولى بالمجلة وتزين غلافها بصورته (٣٦) وتتوالى الدراسات عن جون ملتون وهوميروس ومولتير ولامارتين ودانتى بل لقد أصبحت تهتم بأخبارهم وأحوالهم أثناء حياتهم، فنجدها سنة ١٨٩٢ وقد "نمى إلينا البرق اللورد تنسون العالم الإنكليزي" تترجم لحياته، كيف أنه نظم الشعر وهو فى التاسعة عشرة من عمره فى قصيدة "تمبوكتو" فنال عليها نيشانا فنشط للمثابرة على هذا الفن . . إلى غير ذلك من الإهتمامات "فخسر به العالم الإنكليزي نخبة شعرائهم كما خسر الفرنسيون بوفاة رينان نخبة فلاسفتهم" ذلك أن رينان الفيلسوف الفرنسي كان قد توفى قبله بثلاثة أيام.

ومع بدايات القرن العشرين، ومع ظهور المجلات الأدبية المتخصصة كالزهور والضياء والبيان والمجلة المصرية ظهرت بوادر الإهتمام بالشعر المترجم، خصص له أنطون الجميل بابا فى (زهرة) باسم: فى جنائن الغرب" وحظى بعناية البرقوى فى بيانه "حظا وافرأ أضطر معه إلى أفراد كتب كملاحق للمجلة سنة ١٩١٢ وصدر بها "أبطال العالم" عن اللورد بيرون بقلم محمد السباعى. وحظى الشعر المترجم فى خلال هذا كله بعنايته، وهى وإن لم تكن عناية كبيرة كما حدث فيما بعد، إلا أنها تدل ولاشك على يقظة فى هذا المجال، والواقع أن ترجمة الشعر، وبمعنى آخر ماترجم من الشعر فى هذه الفترة كان محصورا فى دائرة غير محدودة المعالم، فعندما تترجم قصيدة لعلم هام من أعلام الرومنسية الفرنسية كلا مرتين مثلا، نجد قصيدة أخرى لعلم من أعلام الكلاسيكية الإنجليزية من هاملت لشكسبير مثلا. نجد ترجمة عن الإنجليزية وأخرى عن الفرنسية وثالثة عن الروسية أو الألمانية أو الرومانية لا يجمع بينها اتجاه عام أو مزاج واضح.

كتب خليل مطران فى (لمجلة المصرية) سنة ١٩٠١ تحت عنوان "أسلوب جديد فى شعر الإفرنج":

"قرأنا فى المجلة البيضاء الفرنسية تعريب بعض قصائد إيطالية، من طرز شعري جديد فى التصوير لشاعر يدعى مارينتى، فالفيناها بديعة الوصف على غرابتها، ولحننا فيها مزيد تقرب إلى المذهب العربى فى النظم، سوى أن الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض فى

(٣٦) الهلال : يونية سنة ١٨٩٣ ج ١٠ ص ٢٨٩ .

القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة. إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف، التي هي أقرب فيما نظن إلى الصواب، وأكثر تأثيراً على النفوس. وأوفى بمطالب المعقول ورغائب القلوب في هذا العصر" (٣٧).

وكان مطران يجيد اللغة الفرنسية ويحفظ من شعرها للكثير. وكان قد تعلم على "بليك" الشاعر والرسام الفرنسي، وتأثر به وشغف بدراسته وحفظه. ومن هنا كان إعجاب مطران بهذه القصيدة من المجلة البيضاء الفرنسية. وهو يعلل هذا الإعجاب بأنه في أبيات ترتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها، وتؤدي غاية وقصداً واحداً، وهو لهذا يحرص على ترجمتها حرفاً ولفظاً ومعنى "ولاحاجة بنا إلى القول إننا عريناها بحرفها، وتخيرنا لها من الألفاظ العربية ما هو أقرب إلى تادية معانيها كما صورها الناظم، لا كما يجب أن يراها قارئنا على النسق الذي ألفوه" (٣٨).

ولذا كان مطران يمثل في رأى نقادنا بداية المرحلة الرومانسية، أو هو بذرتها في الشعر العربي الحديث فهو لا ينحاز إلّا لما يتناسب مع هذا الإتجاه. على نحو ما نجد في المساء والمدينة:

"كانت المدينة مسورة بالكبرياء، مسيجة بأشعة الشمس،
وكانت تزدهر مخاوف الظلمات التي تطارد الأنوار عن بعد،
وإنها لذلك إذ هجم عليها المساء فأشرعت بأيديها الحمراء منائر أجراسها،
وهزتها هز الأسنة الرنانة.
قدمت جوانب المساء بطعناتها التجلاء، وانقطع إرثان صوته،
وهبط بجثمانه الممزق على المدينة واقعا على توقيع نغمات الملاحين.
فبكت المنائر بمدامع زمردية جزعا مما جنته حرايبها،
وجثمت المدينة سكرى من الخيلاء، ناظرة نظرة الأبراء.

(٣٧) المجلة المصرية : ١٥ من أغسطس سنة ١٩٠١. ملحوظة : وردت بمجلة الهلال دراسات عن فيكتور هوغو السنة الأولى جـ ١٠ ص ٢٨٩ أول يونيو سنة ١٨٩٣، وعن « ملتون » جـ ١٥ ص ٢ أول أبريل سنة ١٨٩٤، وعن هوميروس جـ ٧ ص ٢ أول ديسمبر سنة ١٨٣٣ وقولتير ولامرتين.
(٣٨) المجلة المصرية : ١٥ من أغسطس سنة ١٩٠١.

مضطربة السرائر لما تسمعه من نحيب السماء،
 مخضبة الوجه بالدم والارتياح، تلغ ماء النهر المخضب،
 والنهر يجرى متثاقلا تعباً بما تقذفه أمواجه المتتالية،
 من الأفلاك المنتشرة والسموات المتتالية،
 وقد تفلقلت فيه حدود الحراب المترائية،
 عندئذ رفع المساء جبهته المقطبة وهو منهوك تحت وقر الظلم الكثيف وتفكر فتمثل أن
 الناس إذا هبوا من مضاجعهم في صبيحة الغد، راعهم مشهد دمه المسفوك على الجدران
 العالية،
 فمد وطابه يملأه من السيول المنحدرة، ثم رفعه وبسط ذراعه بسطة شاملة وأغرق الماء
 ففسل مواقع الجنابة، وصفح عن المدينة العاتية،
 ثم راح محتضرا وهو رحيم ، يبلو أشفاقه في أماقه، ويسعى متجاهلا مخافة أن يطا
 بعضاً في مسيره،
 وكانت المنائر تتراعى في الظلماء، وفي محاجرها مدافع زرقاء^(٣٩)، وفي الحقيقة أن
 القصيدة تصوير رائع للغروب والشرق عندما يأتى المساء وعندما يلم أطرافه ليعود،
 وقد تابعت المجلة نشاطها في الترجمة، ففي ١٠ مايو سنة ١٩٠٢ تبادر إلى شكسبير
 وعلى لسان شخصية هامة من شخصيات رواياته، ومن هاملت تورد نصا وترجمه شعرا^(٤٠)،
 أمهنا وجودنا أم شقاء وبقاء مصيرنا أم فناء
 وعلى لسان هذا البطل تلور تساؤلات عدة، وقف عندها العقل فضلت جوابه الحكماء،
 هذا التساؤل الذى قض مضجعه، لا يطفى غليله، لقد عرف الحياة بكل ما فيها من خبث ولكن
 أفنى الممات دواء.

قد عرفنا الحياة داء ولكن ليت شعري هل فى الممات الدواء
 هل لنا أن نبيع ماقد عرفنا بالذى كلنا به جهلاء ؟

(٣٩) نفس المصدر ،
 (٤٠) المجلة الفرنسية : ١٠ مايو سنة ١٩٠٢ .

وهى من ترجمة محمد إبراهيم هلال.

ومن هذين النموذجين يتضح لنا أن الإتجاه فى ترجمة الشعر لم يكن محدد المعالم. ذلك إن كمية ما يترجم لا تتيح الفرصة لاكتشاف إتجاه يتلام مع مزاج العصر الثقافى والفكرى، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد كان الإتجاه فى الأعم الأغلب إلى ترجمة الرواية والمسرح والقصص بحكم الحاجة وبحكم إمكانية تحويلها لتوائم إتجاه الوعظ والإشاد الذى كان غالباً على التأليف الروائى فى هذه الفترة هروباً من التعرض لما يصطدم بالعوادات والعرف والتقاليد. ومن ناحية ثالثة فقد شغل المسرح إلى حد كبير بالأحداث السياسية، بالاحتلال البريطانى وبحادثة دنشواى حتى ثورة سنة ١٩١٩ التى فجرت الكثير من الطاقات المخزونة.

على أنه رغم ظهور حركة الترجمة الشعرية على استحياء، فهى لم تتوقف توقفا تاماً خلال هذه الفترة، فنجد عدداً من القصائد إما لمجهولين كالـ "الجبل والبحر" التى أوردها البيان سنة ١٩١١ تحت عنوان "مصرية" ^(٤١) أو تلخيصاً لقصص مشهورة فى الآداب العربية كحادثة غرام ملخص قصة مشهورة منقولة عن الألمانية؛ ^(٤٢) أو جزءاً من رواية "كنشيد الشمس" الذى نشرته الزهور سنة ١١٠ وهو جزء من رواية "شانتكلير" لروسان ^(٤٣).

على أن المترجم من الشعر فى هذه الفترة لم يقتصر على هذه النماذج فقط، وإنما عني كذلك بمشاهير الشعراء من الغرب، فترجم لبيرون قصيدته "المحيط" ترجمها حافظ عوض سنة ١٩٠١ ^(٤٤) وترجم للامرتين العزلة L'isolement ولهوجو "نار السماء" تعريب هنا صاوة على صفحات "الزهور" ^(٤٥).

بل لقد عني "البيان" عناية خاصة برواية بيرون الكبرى "نون جوان" فعنى بتلخيصها تلخيصاً وافياً وربما لا يدخل هذا فى باب ترجمة الشعر، ولكنه على أى حال يدل دلالة واضحة

(٤١) البيان : عبدالرحمن البرقوقي سبتمبر سنة ١٩١١ ص ١٤١ .

(٤٢) الضياء ، ج ١٣ ابريل سنة ١٩٠٣ ص ٤٠٤ .

(٤٣) الزهور ، أنطون الجميل ج ١ أول ابريل سنة ١٩١٠ ص ٧٣ .

(٤٤) المجلة المصرية : العدد ٢٣ س ١ ص ٨٩٧ .

(٤٥) الزهور : مارس سنة ١٩١١ ص ٣٦ .

على عناية المجلة بهذا الشاعر، فقد حرصت في أعدادها من الأول سنة ١٩١١ (أغسطس) على تقديم جزء من أجزاء القصيدة الكبيرة، وذلك بمقدمة مسببة عن الشاعر. حياته ونبذة عنه وعن قصيدته الكبيرة هذه والتي تعد "أكبر قصائده"، وهي في الحقيقة هجاء للمجتمع الإنساني كما كان في عصره وتقع في سبعة عشر ألفاً من الأبيات" (٤٦).

ونحن عندما نقف أمام نص كترجمة محمد كامل حجاج للعزلة للامارتين نراه يترجم

الرباعية الأولى :

Souvent sur La montagne, a Lombre du vieux chene.

Au coucher du soleil, Tristement e m'arrieds.

Le promené au hasard mes regards sur La plaine.

Dont le tableau changeant se deroule a mes pieds. (٤٧)

على هذ النحو : "طالما كنت أجلس في الجبل تحت ظل شجرة من البلوط وقد خيم الحزن على صدري، فكنت أسرح الناظر في السهول التي نشرت أمامي أحاسن محاسنها يتلو بعضها البعض وقد أخذت زخرفها وأزينت وأنبتت من كل زوج بهيج. وقد أذنت ذكاء بالغروب مرتدية حلتها الصفراء تعلوها الكآبة، ولا أدري إن كان ما ألم بها توجعا ورحمة لى أو من ألم البين والفراق".

واضح أنه يترجم شطرين من النص الأصلي في ثلاثة أرباع السطر العربي ثم هو يترجم الشطرين الآخرين في بقية الفقرة، ويضيف إضافات كثيرة من عنده عندما يصف السهول "التي نشرت أمامي أحاسن محاسنها".

وعلى الرغم من هذه الإضافات نجده يقتصر في بعض الأحيان على مجمل المعنى، الذي ربما يخل بالمضمون المراد. فنجده يترجم الفقرتين الثانية والثالثة :

Jai grande le fleuve aux vagues  cumantes.

Il serpente, et s'enfance en un Laintain obscur.

L  le lac immobile étend ses eaux dormantes.

Où L'étoile due soir se lève dans l'azr.

Au sommet de ses monts couronnés de bois sombres.

(٤٦) البيان : العدد الأول أغسطس سنة ١٩١١ .

(٤٧) Les grands poets Du XIXe siecle Vol. 4P. 17.

le Crépuscule encor Jette un dernier rayon.
Et le chor Vaporeux de la reine des ombres.
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

على هذا النحو: "أمامى النهر يزمر بأواجه الزاخرة المزينة، وينساب كالأفعى وسط
الرياض، وهناك البحيرة الساكنة كالمرأة الصقيلة، وقد ارتسم كوكب المساء على صفحات الماء،
وكانت الجبال التى تحوطنى متوجة بغابات قاتمة رمى عليها الشفق أشعته الأخيرة" (٤٨).

ومن الملاحظ أن الفقرة الثالثة من النص الفرنسى قد ترجمت هنا فى اختصار شديد،
متمثلة فى الجملة الأخيرة.

نستطيع أن نقول إذن أن المترجم كان يعيش داخل نصه، ولكنه لم يكن يؤديه بعد ذلك
بأمانة ودقة. هو يحاول أن يصوغ على منوال مايستشفه بذاته كأيديب عربى، ولكن الأمانة
العلمية تقتضى غير ذلك. فقد ترجم فتزجيرالد Fitzgerald رباعيات الخيام، ترجمها عن النص
الأصلى، وعندما أراد أن يسبغ عليها روح الغرب أشار إلى ذلك فى مقدمته للطبعة الثانية سنة
١٨٦٩، عندما أعاد طبع الرباعيات فى قالب جديد وروح تتناسب مع روح القارئ الغربى.

على أننا لا نجزم بأن هذه كانت روح العصر فى الترجمة، ولكننا نستطيع أن نؤكد أنها
كانت على الأقل المزاج العام الذى كان يسيطر على كثير من الشعر المترجم، بل إنها تظهر
واضحة وضوحاً جلياً فيما ترجم عن هملت فى: "المجلة المصرية" بقلم محمد إبراهيم هلال.
النص الوارد تحت هذا العنوان "من أجمل ماورد فى رواية هاملت" نستطيع أن نجد له أصولاً
كثيرة فى نواحي متفرقة من الرواية، فقد فصل فيه المترجم بين أربع فقرات، منها فقرة تقع
فى بيت واحد :

أفساء أم يقظة بعد موت أم كرى كله رؤى حسناء (٤٩)

وعلى هذا، يصبح من الصعب تحديد موضعها من الرواية، خاصة وأن مثل هذا المعنى
يمكن أن يتكرر فى كثير من المواضع فهى ترجمة شعرية تبعد عن النص الأصلى كثيراً بحكم
طبيعة الشعر ومستلزماته الفنية. على أننا بمراجعة "هاملت" نستطيع أن نرجع هذا النص إلى
ما جاء على لسان "هاملت" فى المشهد الأول من الفصل الثالث والذى يبدأ :

(٤٨) نفس المصدر .

(٤٩) المجلة المصرية : ١٠ مايو سنة ١٩٠٢ ص ٩٩ ترجمة محمد إبراهيم هلال .

(٥٠) Hamlet : To be, or not to be, that is the question ? .

والواقع على كل حال أن النص الأصلي شيء آخر غير ماقدمته لنا المجلة المصرية. وإننا لنعود مرة أخرى إلى السؤال الذى طرحناه. حول اللواحق التى دعت إلى ترجمة هذا النوع من الشعر دون غيره، لماذا ترجمت أجزاء من هاملت ولم تترجم أبيات أخرى من ماكبث؟ ولماذا ترجمت "المحيط" لبيرون ولم يترجم لغيره من الشعراء؟ والواقع أن الإجابة على هذا السؤال تعود بنا إلى مامهدنا به من دراسة للحالة الثقافية والفكرية بعامة فى مصر فى هذه الأونة. ذلك أن الإتجاه لترجمة الشعر لم يكن يخضع لخطوة موضوعية تتمثل اتجاها معينا أو هدفا فنيا واضحا، وإنما كانت تعنى بما يعنى من موضوعات. نذكر على سبيل المثال ما جاء فى الزهور سنة ١٩١٠ تحت عنوان فى جنائن الغرب "ننشر تباعا تحت هذا العنوان خير مايقخذ عن آداب الغربيين قديما وحديثا، لأن ذلك يكسب لغتنا ثروة طائلة من المعانى والأفكار الجديدة فيطلعننا على مجرى الحركة الأدبية عند الأمم، وقد كان لما عريناها فى العدد الماضى من رواية "شانتكلير" وقع حسن عند جمهور القراء، وتناقلت الترجمة جرائد عديدة، وقد أحببنا اليوم أن نأخذ شيئا من قصة "أندروماك" بمناسبة تمثيل روايتها الفرنسية على مسرح الأوبرا الخديوية أثناء وجود جوق جورج أفندى أبيض فى مصر" (٥١).

ومن هنا كانت حركة الترجمة ترجع لما كان يعرض فى هذا الوقت من مواقف، إما لتمثيل مسرحية لشكسبير فتترجم بعض أعماله، أو حادثه لشاعر غريب كبير فتختار بعض نماذجها للترجمة كما حدث للورد بيرون ولأمارتين وفيكاتور هوجو وغيرهم.

على أن الأمر لم يقتصر على ترجمة قصائد متفرقة من الشعر هنا وهناك، ولم يقف عند نقل قصيدة من مصادر متعددة كيفما اتفق، لكننا نستطيع أن نرى بوضوح مجموعة من الأعمال المميزة التى نستطيع أن نرى فيها جهدا واضحا. فنجد ترجمة لاليزا هوميروس لسليمان البستانى سنة ١٩٠٤ يترجمها شعرا ويضع لها مقدمة كبيرة تقع فى مائتى صفحة ونجد ترجمة لرباعيات الخيام، وللمجموعة من أشعار لورد بيرون فى كتاب « أبطال العالم » لحمد السباعى، هذا إلى جانب ترجمة لمجموعة من مسرحيات شكسبير.

Hamlet, P.61 Act III scene I. (٥٠)

(٥١) الزهور : أول مايو سنة ١٩١٠ ص ١١٥ .

إلياذة هوميروس :

ترجمة : سليمان البستاني سنة ١٩٠٤ .

طبعت سنة ١٩٠٤ ولكنها عرفت لدى جمهور القارئ قبل ذلك بسنوات . وكانت جمهرة القارئ قد عرفت عنها عن طريق الفصول التي نشرت منها على صفحات الجرائد والمجلات . ولهذا فلم يبد العمل غريبا على جمهوره القارئ ، كما لم يكن غريبا على نوقه .

في ديباجة الكتاب التي تسبق المقدمة القيمة التي تقع في مائتي صفحة من القطع الكبير . يحدد البستاني خطة عمله ومنهجه . يقول « بحثت في الإلياذة وموضوعها وطرق تناقلها قبل الكتابة ثم جمعها وكتابتها وسلامتها من التحريف مع ما فيها من قليل الدخيل والساقط والمكرر والمغلق » (٥٢) وهو إلى جانب هذا قد عني بالشرح الهامشي « تفسيراً لما يعترض النص من غموض » ، « وقد علقت علي الكتاب شرحاً توخيت فيه الفائدة والتفكيك ورصعته بزهاء ألف بيت مما قاله العرب في مثل معاني الإلياذة أو حوادثها » (٥٣) .

وفي الحقيقة أنه لا تكاد تذكر إلياذة هوميروس حتى تذكر قبلاً منها مقدمتها ، بل إن مجلة معاصرة لصنورها تعد المقدمة في المرتبة الأولى قبل التعريب نفسه ، ذلك أن المقدمة بما حوت من أصول النقد الأدبي الحديث تعد وثيقة نقدية هامة ، وهي تدل دلالة واضحة على ثقافة البستاني الواسعة ، وعلمه بالآداب العربية والغربية وإلمامه بها إلماماً يكاد يكون متكاملًا ، فهو يتناول في مقدمته أول ما يتناول فذلكة تاريخية عن هوميروس حياته وشعره وأعماله ، وقول القدماء والمحدثين فيه ثم هو ينتقل من هذا إلى « إلياذته » جمعها وكتابتها والقول في سلامتها من التحريف والتصحيف والدخيل منها والمكرر والمغلق ، مما سنعود إلى تفصيله بعد ، ويجره هذا كله إلى الحديث عن مشاكله التي اعترضته عندما شرع في العمل ، وهو لا ينسى حكايته مع التعريب ، بل هو يفرد لهذا فصلاً يقدمه بقوله « سألني الجهم الغفير من أصدقاء الأدب ، كيف عربت الإلياذة ، وما حداني إلى تعريبها ، فكتبت الفصل الآتي ولعله لا يخلو من فائدة لمن قضى عليه أن يسير في مثل هذه العقبة » (٥٤) .

(٥٢) إلياذة هوميروس : ترجمة سليمان البستاني ، مطبعة الهلال سنة ١٩٠٤ (ديباجة الكتاب ص ٥) .

(٥٣) نفس المصدر: ص ٧ .

(٥٤) نفس المصدر : المقدمة .

والبستاني يعترف هنا أنه عندما حاول ترجمتها في بداية عمله بها استعان بنصها الفرنسي إلى جانب نصيها الانجليزي والايطالى. ذلك أنه من الثابت أن البستاني كان كلفنا بمعرفة اللغات فأتقن الانجليزية والفرنسية وتضلع كذلك في الإيطالية ، وأضاف إليها بعد فترة من الزمن إلاما وافيا بالألمانية والأسبانية والبلغارية واليونانية الحديثة والهنغارية والبرتغالية ثم اللاتينية أم اللغات الغربية^(٥٥) وكانت أول هذه المحاولات في أخريات سنة ١٨٨٧ (٥٦) بمصر القاهرة ، على أنه لم يستطع الاستمرار في النقل عن أحد هذه اللغات الأوربية « وكنت أثناء النظم أقابل الترجمات بعضا ببعض فأرى فرقا يصعب على معه تبين الرجحان لنسخة دون أخرى فلوقفت النظم ، وقلت لابد إذا من الرجوع الي الأصل اليوناني إذ لا يصلح النقل من غير أصله » (٥٧) .

وقد حاول البستاني أن يوضح طريقته في التعريب خشية أن يلتبس الأمر على غير نوى البصر بالأشياء ، فيظنون بعمله الظنون ، فلخص مسلكه في التعريب :

أولا : كان لابد من تفاوت في عدد أبيات الإلياذة في نصها العربي عن عددها في نصها الأصلي تبعا لاختلاف الأوزان العربية بين الطول والقصر ، وليس في اليونانية شطر وبيت كالعربية ، فكل شطر منها بيت تام كالرجز في عرف بعض العروضيين ، إذ يعدون كل شطر فيه بيتا كاملاً^(٥٨) .

ثانيا : كان يحرص على الاحتفاظ لكل لفظة بمعناها وعدم إبدال لفظة بأخرى ، أو حذفها ، أو إضافة إحداها عليها دون الإخلال بالنص .

ثالثا : الحرص على المعاني الواردة في النص الأصلي ، فإن حذف لفظة هي إما من مكررات الأصل التي يحسن تكرارها في لغتها ، ولا يحسن في لغتنا ، وإما من الألفاظ التي يمكن استخراجها من المعنى ، وقد يمكن أن تكون من الألقاب والكنى التي يستغنى عن إيرادها كل حين^(٥٩) .

(٥٥) سليمان البستاني : تأليف ميخائيل صوايا ص ١٥ طبعة منشورات دار الشرق الجديد - بيروت .

(٥٦) إلياذة هوميروس : ص ٦٩ (المقدمة)

(٥٧) نفس المصدر : ص ٧٠ (المقدمة) .

(٥٨) نفس المصدر : ص ٧٧ (المقدمة)

(٥٩) نفس المصدر : ص ٧٨ (المقدمة)

علي أن المترجم حرص على وضع تلخيص لكل نشيد من الأناشيد الأربعة والعشرين حتي يسهل « إدراك المعانى المنقولة نظما حيث لا يخفى منها خافية على أحد » علي حد قول المجلة المصرية « خليل مطران » في معرض عرضه لفصلين مجملين ورد فيهما نشر ملخص الوقائع التي وضعها هوميروس في النشيد الأول والثاني (٦٠) .

وقد حرص المترجم كذلك علي الدقة العلمية فهو عندما وجد حذفاً في عديد من الترجمات بين يديه بلغات مختلفة وبين النص الذي ترجمه اضطر إلى الرجوع إلى اليونانية أصل الأصول في هذا الميدان « وكانت معرفتي باليونانية قاصرة إذ ذاك لاتكاد تتجاوز القراءة البسيطة وبعض أصول ومفردات لاتشفى غليلاً ، فأخذت أبحث عن أستاذ يروى غلتي فأرشدت إلى عالم من الآباء اليسوعيين (٦١) ، « وبعد أن قضيت معه أشهراً وعلمت منه أنه يسعى أن أستتم الدرس وحدي وأن أتناول تعريب الإلياذة من أصلها مع الاستعانة بكتب اللغة وتفسيرها . فارقت شاكراً ولبثت أجهد النفس بالمطالعة ثم استأنفت التعريب » (٦٢) .

وعلى مدى ألف ومائة وثلاثين صفحة من القطع المتوسط التزم البستاني أصول الشعر العربي بدقة وأمانة ونظام ، في نظم أحد عشر ألف بيت من الشعر العربي في مقابل سبعة عشر ألفاً من الشعر اليوناني هو قوام الإلياذة في أصلها . ولأهمية العمل ولقيمه في بابه سواء في مقدمته القيمة المطولة في النقد وأصول التعريب ، أو من حيث الاضطلاع بعمل كهذا له مكانته في باب الأدب الغربي وشجاعة الاقدام على خوض تجربة نقله للغة العربية . فقد احتفلت الصحافة به أثناء العمل وقبل طبعه بين دفتي كتاب سنة ١٩٠٤ . فقد نشرت المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ أى قبل طبع الترجمة في كتاب بأربع سنوات « قطعتين منتزعة إحداهما من النشيد الرابع في وصف موقعة بين الإغريق والطرواد ، والأخرى النشيد السادس عشر في وصف جواد وهما غنيتان بنفسهما عن كل إطرأ » (٦٣) وكان هذا الحديث لمحرر المجلة المصرية خليل

(٦٠) المجلة المصرية : عدد ١٢ ، ١٥ نوفمبر سنة ١٩٠٠ .

(٦١) إلياذة هوميروس : ص ٧٠ (المقدمة)

(٦٢) نفس المصدر : ص ٧١ .

(٦٣) المجلة المصرية : العدد السابع ٣١ أغسطس سنة ١٩٠٠ ص ٢٥٥ .

مطران . كما تنشر الزهور بعد صدورها بعض أناشيدها ، مثلما فعلت في أحد أعدادها حيث نشرت « النشيد السادس من الإلياذة » (٦٤) بل وحفلت الصحافة الأدبية في هذه الفترة بنشر مقالات نقدية تتناول هذا العمل والجهد الذي بذل فيه ، وما تطلبه من علم ومعارف ولغات بذل فيها المترجم جهدا كبيرا كلفه بصره في نهاية حياته .

رباعيات الخيام :

ترجمة : وديع البستاني سنة ١٩١٢ .

في مجال العمل المترجم تكون المشكلة الأساسية فيما يلتزم به المترجم من حيث ترجمة المعنى أو ترجمة اللفظ ، ثم ما هو مدى ما للمترجم من حرية في تبديل وتغيير نسق معين قام به المؤلف في عمله الأصلي ؟ وهذه ولاشك أهم مشكلة تواجهنا عندما نناقش ترجمة وديع البستاني لرباعيات الخيام .

والمترجم في هذا العمل ، رغم أن نصه الأصلي باللغة الفارسية ، لم يترجم عنها ، ولم يستعن بها في ترجمته . ذلك أنه يؤكد في مقدمته أنه « لا يكاد يعرف من الفارسية حرفا واحدا » (٦٥) ثم هو أيضا لم يقتصر على نص واحد يترجم عنه في اللغة الانجليزية ، ولكنه كما يقول يعود لنصوص كثيرة وترجمات متعددة من بينها ترجمة فترجرالد لها : « وإليك في ختام هذا المقال أسماء البعض ، والبعض فقط من العمرين الذين كتبوا أو نظموا ، وقرأت نثرهم وشعرهم العمري ، واعتمدتهم واستعنت بهم في درس عمر ورباعياته فمنهم أورد هرون إن ، وأورد بورن ، ونيكلسن ، وشيرازي ، وهوينفلد ، ونمارتر ، وميكاري ، وهنري فرنان ، ونيقولاس ، ولوران تايلاند ، وجارسان دي تس ، ومسزجس ، ومسز بورين ، والغريبات اللواتي صرفن ذكاهن إلى درس هذا الأثر الفارسي كثيرات .

(٦٤) الزهور : عدد مايو سنة ١٩١١ من ١١٧ .

ملحوظة صدرت عن دار المعارف دراسة للبديوي المثلث عن « البستاني والياذة هوميروس » في ٢٢٤ صفحة من القطع الكبير .

(٦٥) رباعيات الخيام : ترجمة وديع البستاني : المقدمة ص ٣٣ .

أما فتزجيرالد فلم يجعله من هذه السلسلة لأن ترجمته محور تدور عليه تأليف متعددة لأدباء كثيرين ، وكذلك لم أذكر أحدا من الألمان ، لأنى لجهلى الألمانية لم أطلع ماكتبوا ، وما أنا إلا مشير إلى من اطلعت على مؤلفاتهم الخيامية من الانكليز والأمريكان والفرنسيين ، ولعله كان يحسن بى أن أذكر بعض المصورين « (٦٦) » .

ومجمل هذا يوحى بأن المترجم لم ينقل رباعيات الخيام ترجمة عن رباعيات فتزجيرالد ، وإنما هو استعان بها فقط ، وفى هذا ولاشك مايدعو لكثير من الشك والقلق خاصة وأن هذه الرباعيات قد دخلها الكثير من الانتحال الذى دعا كثيرا من الشعراء إلى محاولة تقليدها ومحاكاتها والنسج على منوالها ، فالمترجم يعود بعد هذا كله ، وخلال هذا الصحيح والمنتحل من الشعر المنسوب إلى الخيام يجمع بين هذه الآراء جميعا بين مدارس لآراء مترجمى الخيام من الانجليز ثم بين نص فتزجيرالد المطبوع ، ليقارن على غير أساس من معرفة اللغة الفارسية . لذلك بدأ تعبيره « الحرص على تأدية المعنى الخيامى بعينه » (٦٧) غريبا .

فمن أين التماسه للمعنى الخيامى ؟ هل يقارن بين ترجمات هوينفل ونيقولاس ونمارتر وميكارثى وبين فتزجيرالد ، واضح أن كلا من هؤلاء يختلف اختلافا واضحا وصريحا فى كثير من الرباعيات التى نسبت إلى الخيام ، بل إن فتزجيرالد نفسه لم يأخذ من الرباعيات إلا ماتوحى به ، فهو لم يترجم ترجمة حرفية أو شبه حرفية ، وإنما هو استوحى رباعيات الخيام فى رباعياته التى أنشأها إنشاء ، وهو يعيد ما أخرجه سنة ١٨٥٨ فى ٧٥ رباعية لينقحه ويزيد عليه حتى يصل بها إلى مائة وعشرة باعية فى طبعة ثانية سنة ١٨٦٩ .

ورباعيات البستانى تتكون من تشيدين من ثمانين رباعية عدا الافتتاحية التى قال عنها أنها « مستمدة من ثلاث رباعيات مختلفة تجدها فى مطلع ثلاث من النسخ الخطية ، وهى أجمل أقواله التى يشير بها إلى إسلامه وقيامه على عبادة الواحد الأحد » (٦٨) .

وقد بدأ فتزجيرالد رباعياته :

(٦٦) نفس المصدر : ص ٣١ .

(٦٧) نفس المصدر : ص ٣٤ .

(٦٨) نفس المصدر : ص ١٢٣ .

Awake ! for morning in the Bowl of night .
 Has flung the stone that puts the store to flight .
 And, Lo, the hunter of the east has caught .
 The sultan's Turret in a Nosse of light .

فمن خلال هذا النص ، ومافعله المترجم من مقابلته بنصوص أخرى لمترجمين آخرين ،
 وجدناه يخرج على هذا النحو :

رب رحماك إن أردت الحسبا
 إنما قلت ما حسبت صوابا
 أفألقى على يديك العقابا ؟
 بين من صور الوجود سرايا
 أنا أجلوك في الكؤوس حبابا
 أنا شيخ التوحيد بين الندامى
 لا أثنى إن عبدوا الأربابا .

والخيام بكل ما عرف عنه وعن فلسفته لا يمكن أن يصدر عنه « أنا أجلوك في الكؤوس
 حبابا » فهو يبدو من مقارنة النصوص غير وارد ، أو لا يعبر تعبيراً دقيقاً عن فحوى النص
 الأصلي . وهو أيضاً مما لم يرد في نص فتزجرالد السابق ، وعلي الرغم من هذا التجاوز في
 ترجمة الرباعية الأولى التي لم يشر إلى معنى واحد من أصلها ، فإننا نجده يعقني بالرباعية
 الثانية ويكاد يترجمها حرفياً لولا ما اقتضاه الأسلوب الشعري من تغيير شكلي في اللفظ
 والتركيب اللغوي دون إخلال كبير بالمعنى العام لها .

Dreaming when Dawn's left Hand was in the sky
 I heard a voice within the tavern cry .

هذا الجزء من الرباعية يترجم في ثلاثة أبيات من الأبيات السبعة :

بت فى حانتى سعيد المرام
وقبيل انهزام جند الظلام
هتف الطيف بالندامى النيام

فهو قد سمع الصوت يهتف به ولم يكن يهتف بالندامى النيام كما يقول :

Awake, my little ones, and fill the cup .

Before life's Liquor in its cup be dry .

وقد ترجمها على هذا النحو فى أربعة أبيات :

أيها الغافلون ، هبوا قياما
وارشفوها وودعوا الأياما
قبل أن تجرعوا كؤوس المنايا
وتعافوا ، والخمر عزت شرابا

على أن هذا النظام ، نظام السباعية ، الذى اتخذه البستاني فى ترجمته للرباعيات قد لفت فى عهده نظر ناقد كمحمد لطفى جمعة الذى عقب فى مجلة الزهور بأن « العرب خرج بالرباعيات عن شكلها الطبيعى فجعلها فى سباعيات ، والسباعيات ضرب من ضروب الشعر العربى كما أن الرباعيات ضرب من ضروب الشعر الفارسى ، وقد أدى هذا بصديقنا الوديع البستاني إلى أن يقول فى سبعة أسطر ما قاله الخيام فى أربعة » (٦٩) وليست القضية فى ظنى قضية شكل فننى فحسب بقدر ما هى قضية دقة التعبير عن المعنى المراد فى أسلوب وشكل ملائم لا يتيح زيادة أو نقصا .

ثم يعود إلى تقسيم البستاني للرباعيات لنشيديين ، فيقول « إنه قسم الرباعيات إلى نشيدين مقلدا فى ذلك الطريقة اليونانية ، وبين الطريقتين الفارسية والأغريقية من التناهر مابينهما لأن اليونان كانوا يقسمون قصائدهم الكبرى إلى أناشيد ، وكل نشيد يبين حالة من

(٦٩) الزهور : مارس سنة ١٩١٢ ص ٤٥ .

أحوال النفس أو فصلا من فصول القصة المروية كما هي الحال في إلياذة هومروس ، ولكن شعر الخيام إن هو إلا صرخات نفس متأللة جانرة لانشيدا تمجد فيه الحروب ولا الحياة ولا القوة « (٧٠) .

على أن البستاني عندما استعان بنص « فتزجرالد » لم يكن ملتزما حرفيا به ، بل لعله كان يستعين به فقط في استيضاح بعض المعاني ، إذ إننا نجد الكثير من التغيير بين الرباعية في نصها الانجليزى عند فتزجرالد ، والسباعية في نصها العربى عند البستاني ، فهو في السباعيتين السادسة والسابعة يستعين برباعيتي فتزجرالد الثامنة والتاسعة ، إلا أنه يضيف إليهما إضافات من عنده ، قد تغير الكثير من المعنى الاصلى (٧١) .

8 - And look - a thouthand blossoms with the day .

Wake - and a thouthand scatter'd into clay .

And this first summer month that brings the rose .

Shall take Jamshyd and Kaikobad away .

9 - But come with old Khayyam, and leave the lot .

of Kaikobad and Kaikhossu forgot .

Let Rustum Lay about him as he will .

Or Hatim Tai cry Supper - head them not .

هاتان هما رباعيتا فتزجرالد ، وقد استعان بهما فترجمهما على هذا النحو :

٦ - وارحموني ، فالوقت ليس رحيمًا .

(٧٠) نفس المصدر والصفحة .

(٧١) أقصد بالمعنى الاصلى هنا ، ماورد في نص فتزجرالد باعتبار أنه المرجع الاساسى عندى وليس النص الفارسى .

شيمة الدهر أن يظل ظلوما ... ؟

والزمان الفشام يغشى الغشوما .

أين جمشيد ؟ أين « كايوقباد » ؟

أين « زال » ؟ زالوا جميعا وبانوا .

واذكر الورد ، أمس ذاع شذاه .

واغتدى اليوم فى النعال ترابا .

٧ - فستبدون جا هم مستبد .

مالحكم الأيام فى الخلف رد .

لامناس منه ، ولا منه بد .

وإذا « رستم » دعاك لحرب

أو دعا حاتم لأكل وشرب .

فأصم السمع ، والبث ، فلاذا .

ك ، ولا ذا من يستحق جوابا .

ومن هذه الأمثلة نستطيع أن نتبين منهج وديع البستاني فى ترجمته ، عندما نلاحظ أنه لم يعتمد على نص بعينه يترجم عنه ، ولم يتمثل أصلا واحدا نستطيع أن نقارن بينه وبين النص العربى ، وربما كان للشعر أثر فى هذا لما فيه من قيود عروضية وقافية وشكل لا يتيح للمترجم كثير حرية .

وعندما نقف على أسلوب الترجمة والاستخدامات اللغوية للكلمات نجد ناقدا معاصرا له لا يفوته أن يلاحظ عليه خفاء بعض ألفاظه ، ومجافاتها للألفاظ الشعرية كقوله :

ولكم قام فى السورى من حكيم وحكيم :وفيلسوف عظيم .

وأتونا بكل قول عقيم

فالحكيم والفيلسوف واحد ، وانصرف الذهن إلى القصد من الحكيم بمعنى الناصح الواعظ المرشد الهادى صعب لأول وهلة ، وقوله « بكل قول عقيم » قول لا يوافق شعر الخيام . ثم تلاه قوله :

وهم اليوم فسى الثرى ساكنونا لخطاب يلقونه صامتونا (٧٢)

على أن البستاني كان يهتم بالأدب الهندى وأشعار طاغور على وجه الخصوص ، فلقد أتبع له أن يزور الهند ويقابل بها طاغورا ويتحدث إليه ، ويعرض عليه مجموعة من أشعاره التى ترجمها إلى العربية . كما كتب عنه فصولا فى مجلة الهلال ، وإلى جانب هذا فله نشاط فى ميدان ترجمة الملاحم والأناشيد الهندوسية ، كالمحمة الهندوسية « الراميانة » و « شاكتتلا » و « المهبراته » وغيرها . فله قصب السبق ولاشك فى هذا الميدان ، ومن هنا كان اهتمامه بالأدب الفارسى ، وبالخيام على وجه الخصوص ، على أنه بالرغم من ترجمته عن اللغة الانجليزية إلا أننا نستطيع أن نعلمنن إلى كثير من هذه الاعمال فهو يترجم باخلاص ودقة على الرغم من الملاحظات الواردة . .

أبطال العالم :

لورد بيرون : ترجمة محمد السباعى سنة ١٩١٢ :

لم تكن حركة ترجمة الشعر تنبع من فراغ فكرى أو ثقافى ، وإنما كانت حركة متجاوبة مع الاتجاه الفكرى والثقافى بصفة عامة ، وهو الاتجاه النابع من المزاج العام للعصر الذى كونه مجموع عوامل متعددة مترددة بين سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية وثقافية وحضارية . وهى عوامل متشابكة تؤثر وتتأثر ، تتفاعل وتتفاعل لتترك ما يسمى بالمزاج العام للعصر الذى يحدد ملامحه الفكرية من غيره من العصور والأعقاب .

وإذا كانت مجلة البيان التى أصدرها عبدالرحمن البرقوقى فى القاهرة سنة ١٩١١ قد عنيت بنشر الكثير من الشعر المترجم تحت بابها المختار « نوابغ العالم » فإنها حاولت من ناحية أخرى تناول هؤلاء النوابغ بما يفسح المجال للقراء العرب للاستزادة من تيار الثقافة الغربية .

(٧٢) البيان : س ١ م ١ سنة ١٩١١ ص ٤٣ محمد لطفى جمعة .

ولهذا صدرت «أبطال العالم» وكان المقصود بها أن تكون سلسلة تحمل هذا الاسم ليكون اسما على مسمى . نستعرض فيه «أبطال العالم» سواء أكانوا عربا أم غير عرب وكانوا كتابا أم شعراء أم علماء أم فلاسفة أم مخترعين أم ملوكا أم روحانيين – يقوم بكتابتها صفوة كتاب العربية في مصر – ولكل بطل سفر خاص به لاتقل صفحاته عن ١٥٠ صفحة « كما جاء بعنوان الكتاب الوحيد الذي صدر في هذه السلسلة عن لورد بيرون » شاعر الانكيز الأكبر في القرن التاسع عشر « ومختارات قصائده ورواياته .

ومجمل الكتاب يحكى قصة حياة بيرون . مولده في الثاني والعشرين من يناير سنة ١٧٨٨ إلى حين وفاته سنة ١٨٢٣ ، ويحكى نقائضه وأخداذه بين حسن خلقته وجماله ، وعرج رجله وشوھائها ، بين روحه البريئة الطاهرة وخلقته النارى وطبعه الحاد ، بين حسن خلقته بين عريق نسبه وأصالة عائلته ، بين حماقاته وجنائياته التى ذاع أمرها وشاع حتى عادت كالشمس فى رابعة النهار ، يحكى تداول بيرون بضعة معلمين وتردده بعدها على مدرسة لاتينية فى بلدة إيروين محل إقامته يومئذ وذلك عام ١٧٩٤ حيث شوهد منه كراهية لمزاولة مايبتهلى به الناشئون فى المدارس من ثقل الدروس ومعقوت الواجبات دون مراعاة لأميالهم الخاصة ، ولايزال المؤلف بالمترجم عنه فى حياته بطولها وعرضها . حبه لابنة عمه فى التاسعة وحمله لقب « لورد » بعد وفاة عمه وابنه وهو فى الحادية عشرة من عمره ، ورحلته مع صديقه هوبهوس فى يوليو سنة ١٨٠٩ سائرا فى جنوب أوروبا والتى خلفت لنا من أعماله : « أسفار تشايلد هارولد Shild harold pilgrimage وتنقله بعدها بين حبائبه وحبيباته ، وحياته الحافلة .

والمؤلف من خلال هذا يشير إلى مايناسب الموضوع من مؤلفات بيرون . فعندما نصل إلى رحلة مع « تشايلد هارولد » نجده يورد جزءا منها عندما يصل بلاد اليونان « يونان ياطلل المجد الدائر ، ودفة العز الغابر ، أيتها الغانية الخالدة ، الماثلة البائدة ، الغائبة الشاهرة » (٧٣) . وهو يقف بعدها عند مجموعة مختارة من أشعار بيرون يترجم منه ويثبت ماترجم فى نهاية مؤلفه . فهو يترجم من « تشايلد هارولد » جزءا من الفصل الأول والفصل الثالث ، ويترجم من « أسير شيلون The prisoner of Shillon » مقدمة فى الحرية ، ثم يترجم فى نهاية

كتابة القصة الشعرية الكبيرة " The Bride of Abydos " فى فصليلها الكبيرين وهو بين هذا
يترجم الكثير من المتفرقات (غلدة أثينا ، القرصان ، واقعة واترلو ، الكولوزيوم « مرسح روما »
فى ضوء القمر ، وصف الحياة ، العودة ، الوداع ، الأحلام ، مرثية ... الخ » .

على أننا لانستطيع أن نقول إن حركة الترجمة التى قام بها محمد السباعى وصلت عند
سنة ١٩١٢ إلى مرتبة عالية من الدقة ورصانة الأسلوب والاهتمام بنقل المعنى بحرفه ، فبالمقارنة
بين النص الاصلى لقصائد بيرون وبين ترجمة السباعى ، يتضح لنا الكثير من مقومات هذه
الترجمة ، ففى ترجمته لعروس أيبندوس التى سماها « عروس عبيدوس » .. فى الفصل الأول :
« أتعرف موطن الحب والغرام ، ومنبت اليأس والانتقام ، حيث يسمو الروح الباسق والشجر
العادى عنوانا على ماجىء هناك من عظيم الفعال ، وما اقتحم تحت من الأخطار والأهوال ،
حيث تهيج الحماسة المصدع شوق الولوع ، ويبعث الأجلد المطماح صاحب الثأر على الأثم
الفضليح ، أتعرف مغرس التين والزيتون ، ومزرعة السفرجل والليمون حيث لاتبرح الثمار فى
إيناع ، وأشعة المصباح « إسم من أسماء الشمس فى التماع » .

ترجمة للنص :

Know ye the land where the cypress and myrtle are emblems .
of deeds that are done in their clime ? turtle .
Where the rage of the outture, the lave of the Know melt into Sorrow
Know madden to crime ?
Know ye the land of the cedar and vine,
Where the flowers ever blossoms, the beams ever shine .
Where the flight wings of Zephyr, oppren's with (perfume)
Wax faint o'er the gardens of gul in her bloom" (٧٤)

كان السباعى أحرص على اللغة منه على سلامة الترجمة ، لم يكن من المهم عنده أن ينقل
لنا النص الانجليزى فى أسلوب عربى واضح وسليم ، ولكن كان المهم هو الحرص على بلاغة
الأسلوب وكثرة المتداولات والصيغ البلاغية وقد لاحظت مجلة المقتطف ذلك فقالت فى معرض

The poetical works of Lord Byron, London, Thomas (٧٤)
Yardly, The calibion Editions P. 224

حديثها عن مدى أهمية هذا الشعر المترجم للغة العربية وتحبيذها ترجمته شعرا « نعم إن المترجم أفرغ كثيرا من أقوال يبيرون في قالب السجع ، ولكن النفس لاتترب إلى السجع كما تطرب إلى الشعر » (٧٥) .

ومن هذا النموذج الذي قدمه المترجم من « عروس إبيدوس » ، نجد أنه يلتزم كثيرا بالمعنى العام للنص ، دون التزام بحرفية اللفظ والمعنى على السواء ، ورغم ذلك فإنه يضطر إلى توضيح معنى يبدو غامضا أو عجزت ترجمته عن الإفصاح عن مضمونه ، فيشير في الحاشية إشارات توضيحية مثل « إسم من أسماء الشمس » وقد تبدو مثل هذه الإشارات مقبولة إذا كانت من هذا القبيل ، أما أن يشرح معنى ، أو يوضح فكرة ، فهو ما لا تستسيغه الترجمة الدقيقة . ففي قصيدة « العودة » يقول : « فما تحرك ولا التفت ، ولا تكلم ولا سقط ، ولكن أدمن النظر ، وكم يدمن المرء النظر مع اشتداد الألم ، وإن كان لايسعه التسليم بذلك ، إنه عبثا ينظر » (٧٦) . ثم يعلق على هذه العبارة الأخيرة بقوله « هذا مجاز والمعنى أن الأنوار باشراتها كأنما تدعو إليها الطارق فكأنه جعل الضياء في الغرفة بمنزلة الابتسام وضوء البشر والطلاقة في وجه الكريم الجواد بالدعوة المرحب بضيوفه » .

ثم هو يرصع ترجمته العربية بشواهد من الشعر العربي ، أغلبها من تأليفه حرصا منه على بلاغة المعنى ورصانة الأسلوب ، يتردد ذلك في « الرحيل » الجزء الذي ترجمته من « تشايلد هارولد » بهذا العنوان (٧٧) وفي « أيها البحر » وهي أيضا جزء من هذه الرحلة الكبيرة (٧٨) وفي « العودة » (٧٩) . والفريب في هذا أنه لم يكن يقوم بترجمة المعنى الأصلي شعرا وإنما كان مقبولا . ولكنه إنما يزيد المعنى بببيت يرصع به النص ، في إضافات تفسد المعنى في أغلب الأحيان .. ولا أدل على ذلك من قصيدة The Bride of Abydos سألقة الذكر ، فإنك عند قراءتها في نصها العربي الذي تضمنه هذا الكتاب لاتخرج منها بدقة المضمون المراد ، وإنما

(٧٥) المقتطف ديسمبر ١٩١٤ المجلد ٤٥ ص ٦٠٧ .

(٧٦) أبطال العالم : محمد السباعي ص ٨٤ .

(٧٧) نفس المصدر : ص ٥٥ .

(٧٨) نفس المصدر : ص ٥٧ .

(٧٩) نفس المصدر : ص ٥٨ .

تبدو مضطربة مشوشة بين محسنات بلاغية ومترادفات متكررة ، وبين ركافة لاتكاد تسبغ على المعنى شيئا .

وإذا كان المقصود من ظهور هذه السلسلة التي لم يظهر منها إلا هذا العدد . هو إفساح المجال لما تقصر عنه مجلة شهرية في بابها « نوابغ العالم » فما كان الأخرى أن يلتزم كاتب هذا الجزء بالأمانة العلمية التي تقتضيه التوقف مليا عند كلمة يترجمها ، خاصة وأنه قد تخير علما هاما من أعلام الرومانسية الشعرية في الأدب الانجليزي له مكانته وقدره في ميدان الشعر العالمي ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى مدى خطورة هذا النوع من الترجمة على الكيان الفكري العربي في هذه الآونة ، فليس من المستساغ أن ينقل الأدب الغربي إلى اللغة العربية بهذه الطريقة التي قد لاتضيف جديدا للأدب العربي ، أن لم تشوه ما قد يصل إليه أديب عن شاعر غربي كبير « كبيرون » .

فالذي يرجع إلى قصيدة بيرون الشهيرة : When we two parted ، ويقارنها بالنص العربي الذي قدمه السباعي في كتابه هذا ترجمة لها . يحس بالفارق الهائل بين النصين في المعنى والأسلوب . فلا يمكن أن نتصور معنى الفقرة الأولى :

When we two parted
In silence and tears
Half-broken, hearted
To sever for years
Pale grew thy cheek and cold
Colder thy Kiss ;
Truly that hour foretold
Sorrow to this ! (٨٠)

على هذا النحو : « ولما دنت ساعة الرحيل ، حنا عليها فقبلها ، وكانت جالسة فهبت ، وبجيده تشبثت ، حتى امتزجت منهما الأعضاء ، وانتقلت منهما الأحشاء ، وتجاوب الصدران خفقانا ، وتخاطب القلبان ضربانا ، ولم يطق أن يرفع من رأسها المنكس ، وطرفها الخاشع الكسير ، لئلا يذهب بلين ما يبدو في تلك اللحاظ من كمد وحرقة . وكان على ذراعيه الواجفتين

يمتد شعرها ، ويستترسل مشوش المحاسن مبعثر الملح ، وكان قلبها خفى الخفقان كأنما الشعور من فرط الحدة لايشعر ، والوجد من شدة البرحاء لا يوجد « (٨١) .

فلا يمكن أن تكون هذه ترجمة للنص الشعري الانجليزي ، ذلك أن المترجم لم يلتزم لفظ القصيدة أو معناها ، وإنما نستطيع أن نقول أنه حفظ من الموضوع عنوانه « عندما نفترق When We two parted وترك بعدها لخياله العنان ليصوغ ما يريد أن يقول على لسانه هو لا لسان بيرون في قصيدته .

وهذا النوع من الترجمة - إن صحت تسميته كذلك - يعيد إلى الأذهان المقدمة القيمة التي وضعها سليمان البستاني لترجمة إلياذة هوميروس ، والتي يقول فيها « لقد جرى الكثيرون من نقلة لغات الافرنج إلى العربية على أصول ابتدعوها لأنفسهم فشطوا بأكثرها عن منهج الصواب ، فأجروا بها قلمهم بل هو جرى بهم مطلق العنان يحبر ما يريد دون ما أراد الواضع ، فمن متصرف بالمعنى يزيد وينقص على هواه فيفسد النقل ويضيع الأصل ، ومن متسرع يضمن بدقائق من وقته للتثبت من مراد المؤلف فيلتبس عليه فهم العبارة فينقلها على ما تصورت له لأول وهلة فتنعكس عليه المعاني على كره منه « (٨٢) .

وهو يقدم في موضع آخر الطرائق المثلى للترجمة ، والتي يلخصها في طريقتين « وقد سلكوا في التعريب مسلكين نقلهما اليها العامل في الكشكول عن الصلاح الصفدي قال «وللترجمة في النقل طريقتان أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما ، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية ، وما تدل عليه من المعنى فيأتي الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينتقل إلى أخرى كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه « . هذه واحدة « والطريق الثاني في التعريب طريق حنين بن اسحق والجوهري وغيرهما ، وهي أن يأتي الجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الالفاظ أم خالفتها « (٨٣) .

ويعلق البستاني على هذا النص ويؤمن عليه ويرتضيه ، ويوضح أنه لا يوجد طريق ثالث للترجمة سواهما ، ولكنه يبدو أكثر ميلا إلى الطريقة الثانية ، فيوافق الصلاح الصفدي في تعداده ليصوب الطريقة الأولى . التي يؤخذ عليها أنه لا توجد في الكلمات العربية كلمات تقابل

(٨١) أبطال العالم : محمد السباعي ص ٨٢ .

(٨٢) مقدمة إلياذة هوميروس ترجمة البستاني سنة ١٩٠٤ ص ٧٤ .

(٨٣) نفس المصدر : ص ٧٥ .

جميع الكلمات اليونانية ، والثانى أن خواص التركيب والنسب الاسنادية لاتطابق نظيرها من لغة أخرى دائما .

ومن الواضح أن السباعى لم يلتزم طريقا من الطريقتين فى ترجمته ، فلا هو التزم حرفية النص ونقله بكلماته . ولا هو التزم حرفية المعنى فنقله بتمامه أو بشبه تحريف بسيط يقتضيه الأسلوب العربى كما يتضح من النصوص السابقة .

* * *

مسرح شكسبير :

لم تقتصر الترجمة فى هذه الفترة على مختارات القصيد الغنائى ، أو المقطوعات القصيرة من القصائد الطوال ، ولكنها شملت المسرح الشعرى على نحو ما . وكان مسرح شكسبير هو أكثر المسرح الغربى قبولا لدى القارىء والمشاهد والدارس المصرى . فمع نهاية القرن التاسع عشر ترجم طانيوس عبده « روميو وجولييت » سنة ١٨٩٨ ، وترجمت فى نفس الفترة أيضا مسرحية « أوتلو » Othello « حيل الرجال » لجهول سنة ١٨٩٩ . ومع بداية القرن العشرين وخلال العقد الأول منه شهدت « ماكبث Macbeth » « ترجمات عدة أولها لعبد الملك إبراهيم سنة ١٩٠٠ ، وثانيها لأحمد محمد صالح سنة ١٩١١ ، وأخرى لأحمد عفت القاضى سنة ١٩١١ أيضا .. وغيرها .

كان المسرح المصرى قد اشتد عوده على نحو ما ، وكان لابد له من إنتاج غزير يغذيه ، فمع وفود سليم النقاش لمصر سنة ١٨٧٦ ، وحتى ازدهار مسرح جورج أبيض وسلامة حجازى فيما بعد فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين ، حاولت الجهود المخلصة تقديم المسرح الغربى فى صيغة عربية لهذه الفرق التمثيلية ، فاضطلع نجيب الحداد بترجمة روميو وجولييت سنة ١٩٠١ ، وشريفًا فيرونا لأحمد غلوش سنة ١٩٠٥ .

« وإلى جانب هذه الترجمات ظهرت ملخصات نثرية لبعض مسرحيات شكسبير وهى تقوم على أساس سردى أى كما لو كانت رواية لمسرحية . ومن ضمن هذه الملخصات مجموعة ثمان روايات ، والضوء المنير فى نخب روايات شكسبير ^(٨٤) . وقد ترجم مجموعة الثمان روايات

(٨٤) حركة الترجمة من الإنجليزية : رسالة الدكتورة لطيفة الزيات ، الكتاب الثالث ، الفصل الأول ص ٢٣٢ .

إبراهيم زكى « أحد موظفى الدقهلية » سنة ١٨٩٨ كما كانت الضوء المنير فى نخب روايات شكسبير « لاسكندر كلدس وحنين اسقف » سنة ١٩٠٠ (٨٥) .

وفى الحقيقة فإن مراجعة ترجمة مسرح شكسبير فى هذه الفترة يوضح أسلوب الترجمة ومدى اهتمام المترجمين بالعمل فيها ، فعلى الرغم من اتقان كثير من المترجمين للغة المنقول عنها وهى الانجليزية ، فإننا نلاحظ كثيرا من التخبط فى ترجمة النص حيناً أو التغيير فى فصول المسرحية أو مشاهداتها حيناً آخر تغييرا قد يخل بالمعنى العام لها وتسلسل أحداثها وما يريد أن يقول النص على التحديد .

ففى مسرحية روميو وجولييت ترجمة طانيوس عبده سنة ١٨٩٨ يقع النص فى خمسة فصول مقسمة إلى أجزاء تقابل المشاهد فى النص الأسمى . وقد ترجم الكثير من أجزائها شعرا يبتعد فى معناه عن النص الأسمى . بل هو (يستغرب) أحيانا فى لغته بحيث يحاول (تغريب) بعض الأساليب لتقابل النص الانجليزى فى تركيبه مثل استخدامه لكلمة « السلام بالاحترام » وهى من الجمل التى تتكرر كثيرا فى السياق ولا تستخدم فى العربية على هذا النحو الذى أراد به أن يعرب المعنى فى النص الانجليزى .

وتنتشر فى الترجمة كثيرا التفسيرات الهامشية التى يضعها المترجم لما يظنه قد استغلق فهمه على القارئ ، وهو ولاشك مما يعيب النص المترجم لما فيه من إحياء بعدم مقابله الترجمة بالنص الأسمى ، وتأدية اللغة العربية للمعنى المقصود وقد تكرر هذا لا فى « روميو وجولييت » وحدها وإنما فى « مكبث » أيضا التى ترجمها محمد عفت سنة ١٩١١ . وفى المنظر الثالث من الفصل الثانى ص ٢٩ بعد أن يترجم ما قاله فيه بين قوسين يقول « ولا حاجة للتنبيه على أن البواب كان سكرانا » وهى ليست فى النص الأسمى . وإذا كانت ترجمة طانيوس عبده نثرية تخللتها بعض نصوص الشعر ، فترجمة محمد عفت كانت شعرية تخللتها بعض نصوص نثرية . ومن هذا القبيل كذلك مسرحية « أوتللو » التى لم يعلم اسم مترجمها ، إلا أن هذه المسرحية مثلت « على المسرح فى أخريات القرن التاسع عشر ، وقدمتها فرقة سليمان القرداحى ثم نشرت ترجمة عربية لها لمترجم مجهول ، وهى ترجمة نثرية تخللها بعض الأبيات الشعرية ، ولا تخرج عن كونها تلخيصا مشوها لأحداث مسرحية شكسبير » (٨٦) .

(٨٥) هذه الروايات وتاريخ طبعها وأسماء المترجمين ومكان الطبع يوجد بها فهرس مستقل ملحق بنهاية البحث .

(٨٦) لطيفة الزيات : الكتاب الثالث . الفصل الأول ص ٢٢٩ .

ومع هذا الخلط كانت هناك جهود مخلصه واعية تقدر قيمة النص الأصلي وتقدر المسؤولية الملقاة على عاتق المترجم ، وكان من أمثلة هذا مسرحية ماكبث التي ترجمها عبد الملك إبراهيم وإسكندر جرجس عبد الملك سنة ١٩٠٠ ، والتي جاءت في ٩٨ صفحة من القطع الصغير في أسلوب راق يقدر قيمة العمل المترجم ، ويصدر المترجمان لها بمقدمة توضح بجلاء مدى إحساسهما بالمسؤولية الملقاة على عاتقهما « إذا قيل أى الأمرين أفيد للنهضة الروائية في مصر اعتماد الكتاب المصريين على أقلامهم في تأليف الروايات وإنشائها أو انتخاب المفيد من الروايات الغربية وترجمتها ، فإن فضل واحد من المصريين أول الأمرين لم ينصف نفسه ولا أنصف بلاده » (٨٧) .

« وبعد فإننا على هذا المبدأ انتخبنا رواية من أعظم روايات الغرب هي « مكبث » المشهورة في المراسع الغربية بصدق تاريخها وشدة تأثيرها على نفوس قرائها وسامعيها ، بخطارة وقائعها وسمومعانيها . ترجمناها مراعين الأصل ونوق السامعين من أبناء العربية ، وأصدرناها مؤملين الاقبال عليها ، مستعنيين على كل معطل بالله وبما بذلناه فيها من الاعتناء في الترجمة والإنشاء » (٨٨) .

وهي ترجمة نثرية تخللتها أبيات من الشعر قليلة .

وكانت الصحافة المصرية قد بدأت تخصص جوانب من صفحاتها للإنتاج الشعري المترجم وأخذت توجه عنايتها بعد ذلك للمسرح الشعري المترجم عن اللغات الغربية ، في محاولة لتشجيع هذا الانتاج من ناحية ، وفي إطلاع قرائها على طرف من الشعر الغربي من ناحية أخرى . فتطالعنا مجلة الزهور في سنتها الثالثة سنة ١٩١٢ بقولها « يوليوس قيصر : رواية تمثيلية من أشهر الروايات وأحكمها وصفا وأعظمها وقعا في النفوس ، مؤلفها نابغة هذا الفن « شكسبير » الروائي الانكليزي الشهير . نقلها إلى العربية بعبارة بليغة مطابقة تماما للأصل الانكليزي حضرة الكاتب المجيد « سامي الجريديني المحامي » وسننشرها تباعا من هذا الجزء بمناسبة النهضة التمثيلية الحديثة » (٨٩) .

(٨٧) ماكبث : ترجمة عبد الملك إبراهيم وإسكندر جرجس عبد الملك . المقدمة ص ٢ .

(٨٨) نفس المصدر : ص ٢ .

(٨٩) الزهور : السنة الثالثة سنة ١٩١٢ ص ٣٢٨ .

ومن هنا كان أسلوب الترجمة يتمثل فى اتجاهين واضحين - كما تحددها الدكتورة لطيفة الزيات - أسلوب منها يمثل الشيخ نجيب الحداد فى ترجمته لروميوجولييت وهو الاتجاه البدائى فى الترجمة - على حد تعبيرها - « الاتجاه الذى أهدر وحدتها وعمد فيها إلى التصرف فى حدود واسعة للغاية وتندرج تحت نفس الاتجاه ترجمة طانيوس عبده لروميوجولييت سنة ١٨٩٨ وترجمة عبد الملك إبراهيم واسكندر جرجس عبد الملك لماكبث سنة ١٩٠٠ (٩٠) .

وتتمثل الأسلوب الثانى الذى ينصرف إلى احترام النص وترجمته ترجمة أمينة فى الشكل والمضمون معا . يحافظ على سلامة الأسلوب والمعنى من ناحية ، وعلى سلامة التقسيمات الشكلية من فصول وأجزاء ومشاهد من ناحية أخرى .

وعلى الرغم من تعذر الوقوف أمام التيارات المختلفة فى الترجمة مقننين ، محددين الاتجاهات الغالبة وأنواعها إلا إنها لاتخرج عن هذين الاتجاهين اللذين أوضحتهم الدكتورة لطيفة الزيات فى بحثها ، لعدة أسباب منها قلة المترجم من اللغات الغربية مما يتعذر معه توضيح اتجاهاتها وأنواعها . بالاضافة إلى طبيعة المرحلة التى تخضع لها هذه الفترة من البحث وماكان غالبا عليها من اتجاهات ومزاج فكرى عام .

وعلى أى حال فقد كان من الواضح خلال هذه الفترة التى تسبق سنة ١٩١٤ التاريخ الذى حددته بدءا لهذا البحث ، أن الجهد كان مثمرا ، وأن التفتح على الفكر الغربى بعامه ، والشعر بصفة خاصة كان تفتحا واعيا إلى حد ما . فرضته طبيعة المتغيرات الحضارية لعصر بدأ يأخذ الكثير عن الغرب ، وبدأ يتعامل معه من موقع الادراك الواعى بحتمية الاتصال بالفكر العالمى وثماره .

(٩٠) الدكتورة لطيفة الزيات : الكتاب الثالث ، الفصل الاول . من ٢٦١ (مخطوط) .

الفصل الثانى

أنواع الشعر المترجم واتجاهاته

أولا - أنواع الشعر المترجم :

يتضح مما سبق أن تطورا كبيرا بدأ يزدهر فى مجال الاتجاه نحو الشعر الغربى . وهو تطور فرضته طبيعة مزاج العصر ، والمتغيرات الثقافية التى ظهرت كنتيجة مباشرة لحركة المجتمع والتاريخ على السواء . ورغم أن حركة الترجمة لم تخضع فيما سبق لخطأ أو منهج واضح كتلبية لحاجة ملحة من أى نوع . إلا أنها فى مجملها حركة اتجهت نحو الغرب كمحاولة مبدئية للتعرف على أرضية الساحة التى ستشهد من بعد اختيارا واضحا لما يمكن أن يتسق مع طبيعة المزاج الفكرى لمصر خلال الفترة بين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٣٩ .

ورغم أن تحديد سنة ١٩١٤ بدءا لهذه الفترة يبدو ملتزما بحدث تاريخى وهو بدء الحرب العالمية الأولى ، إلا أنه يمثل بدءا لحركة ترجمة جادة تلتزم بالمزاج الفكرى العام للعصر كما سيتضح فيما بعد . ذلك أن الاتجاه نحو الشعر الغربى قد حاول الأخذ عن أنواعه جميعا من الشعر الغنائى Lyric والمسرح الشعرى Poetical Plays ، والملاحم ، كما حاول التعريف بالآداب الغربية وأعلامها ، وعقد المقارنة بين تلك الآداب من ناحية والآداب العربى من ناحية أخرى فى صورة مقالات على صفحات المجلات الأدبية التى ظهرت خلال هذه الفترة « كالمسالة » و « السياسة الأسبوعية » وغيرها . أو فى صورة دراسات على أيدي كبار أساتذة الأدب ورواده الذين ساهموا بدور فعال فى تقديم الفكر الغربى إلى القارئ العربى .

وعلى الرغم من بدء الاتصال بالفكر الغربى من منطلق محاولة التعرف على حياة وفكر الشعوب الغالبة . إلا أن الأمر بدا مختلفا بعد ذلك . بما يؤهم بنتيجة حتمية للإتصال الأول بالغرب . وهى النتيجة التى وجدت فى نقل الأدب الغربى والشعر الغربى مبررا مختلفا . ففى ترجمة إلياس أبى شبكة « لسقوط ملاك La chate d'un ange » للامرتين نراه يقدم لها بقوله : « مادفعنى إلى ترجمة روايتي جوسلين وسقوط ملاك إلا اتفاقهما مع الروح الشرقية ، تلك الروح التى نفذت من هواء الصحارى فنمت ورحبها الخيال فانتسعت . إن فى روح لامرتين وفى مخيلته جمالا شرقيا تغلب على الجمال الغربى الذى انخسفت آياته أمام انعكاس المشاهد الشرقية

عليها « (١) ذلك أنه قد « جاء القرن التاسع عشر فشخصت الفكرة الغربية إلى الشرق حيث دفنت تلك الروائع القديمة تحت أنقاض الزمن ، و هجت إليه وفود العلماء والشعراء منقبة عنه ذلك الجمال الطبيعي لتستنير بضياءه » (٢) .

وكان لنمو الطبقة الوسطى وازدهارها أثر كبير ولاشك في ازدهار الحركة الفكرية والثقافية بصفة عامة . وقد شهدت هذه الطبقة قمة ازدهارها خلال هذه الفترة وكان لثورة ١٩١٩ أثر في هذا كبير . فقد عملت الزعامات الشعبية منذ مصطفى كامل حتى سعد زغلول على مخاطبة هذه الطبقة ذلك أنها الطبقة الوسيطة بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا . ولأن العليا تنتمي بالولاء والمصالح المشتركة مع الاستعمار والقصر ، فقد كانت الوسطى هي البديل المناسب والوسيط الواعي بين القيادة الثورية وبين الطبقة الدنيا .

ولا جدال في أن العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية قد ساعدت على تطور حركة المجتمع وعلى إيجاد البدائل في كافة مجالات الحياة التي تستطيع أن ترسخ مبادئ الفكر في أبعاده المختلفة . وقد ساعدت عدة عوامل على ازدهار الحركة الثقافية والفكرية بصفة عامة . سواء في ذلك تطور الصحافة ، وظهور عدد من الصحف والمجلات أكثر إهتماما بالأدب والشعر وأكثر تفتحا على مجالات الثقافة والفكر الغربي ، وأكثر إيمانا بضرورة التجديد في مجالات الثقافة وفروعها المختلفة . أو إنشاء الجامعة الأهلية التي كانت مطلبا حضاريا ملحا تلبيها حاجة العصر والمزاج العام له .

وإذا كان بعض الكتاب قد وجد من خلال بعض المجلات والجرائد اليومية مثل الأهرام والمقتطف والسياسة الأسبوعية والبلاغ والهلال والرسالة ، الفرصة لكي يضع تصوره فيما يعن من قضايا مختلفة في مجالات الفكر والثقافة . فقد أخذت الجامعة تقدم عناصر جديدة من الفكر الغربي لم يرض عنها الأزهر وعدها مروقاً على تقاليد الفكر والثقافة العربية والإسلامية المتواترة . وقد شهد "الشعر الجاهلي" أول محاولة لإظهار الصراع الدائر الخفى على سطح الأحداث الفكرية والثقافية الحديثة (٣) .

(١) مقدمة سقوط ملاك : ترجمة إلياس أبى شبكة مطبعة صادر ببيروت سنة ١٩٢٧ ص ٧ .

(٢) نفس المصدر : ص ٨ .

(٣) قرار النيابة في كتاب الشعر الجاهلي : طبع مطبعة الشباب بالقاهرة سنة ١٩٢٧ .

وإذا كانت مدرسة الشعر الحديث الأولى (البارودي ومطران وإسماعيل صبرى) قد حاولت إخراج الشعر العربى عن دائرة الفلك الذى دار فيه فى عصر المماليك، فإن الإتصال المباشر بالغرب كان سببا رئيسيا فى ظهور "مدرسة الديوان" و "مدرسة أبوللو" ومدرسة الرومانسية المصرية التى كانت تلتزم التزاماً وثيقاً "بأن الشعر وجدان" كما يدعى لذلك أحد أعلامها وهو عبد الرحمن شكرى فى مقدمة ديوانه الأول "ضوء الفجر" الذى ظهر سنة ١٩٠٩.

ولأن هذه المدارس لم تتبع من فراغ فكرى، وإنما كانت أكثر التزاما بدعوتها فكريا من غيرها، فقد كانت الكتابة فى هذا المجال أحد الأسباب الرئيسية التى وجهت الأنظار، وساعدت على تنبيه الأذهان للشعر الغربى ولأعلامه خاصة فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى. فقد نقد المازنى "شعر حافظ" ووضع العقاد "شوقى فى الميزان" وشهدت صفحات (عكاظ) نقداً مريراً لشعر حافظ سنة ١٩١٤. إلى أن حاولت هذه المدرسة وضع أسسها الفنية والنقدية فى سلسلة من الكتب باسم «الديوان فى النقد والأدب» لم يظهر منها غير كتاب واحد.

وكما حاولت مدرسة الديوان تقنين مبادئها وأسسها الفنية والنقدية فى «الديوان فى النقد والأدب» كذلك حاولت «جماعة أبوللو» سنة ١٩٣٢ أن تضع أهم أسسها ومبادئها فى مجلتها التى أصدرتها بهذا الاسم «أبوللو» وضمنت بين كتابها جيل الرومانسيين من الشعراء المحدثين فى مصر.

ولا جدال فى أن هذه الحركات التجديدية فى الشعر قد ساعدت على تقديم الشعر الغربى للقارئ العربى، الذى بدأ متعطشاً لكل جديد فى الفن والأدب، ولعل الملاحظ أن حركة الترجمة الشعرية قد واكبت حركة مشابهة فى مجال القصص القصير والطويل، كان الدافع إلى تقديمه للقارئ العربى هو الدافع الذى وجه الأنظار إلى الفكر الغربى بعامة والشعر الغربى بصفة خاصة.

على أن الأنواع التى قدمت من الشعر المترجم قد انقسمت إلى قسمين، ففيمما يختص بالقصائد الغنائية Lyric فقد التزم بعض المترجمين بترجمتها نثراً، والتزم البعض الآخر بتقديمها شعراً على أساس أن الشعر أقدر على تمثيل روح النص الشعرى

الغريبى من التثر ، رغم صعوبة الترجمة الشعرية ، وضرورة توفر مواصفات عدة فيمن يقدم عليها أهمها أن يكون شاعرا .

على أننا لا نستطيع أن نقول إن الترجمة كفن أدبى قد تطورت تبعا لتطور مجالات الفنون والعلوم والآداب . ذلك أن إقدام المترجم على عمله ينبع من إحساس بأهمية النص المترجم ، وبمقدرته الفنية واللغوية على نقله بأمانة للقارئ العربى . فإذا ما توفرت له هذه الأدوات أقبل على عمله وقدم محاولات مثمرة لاشك فيها . وعلى هذا فإن المحاولات التى تطرح بفرض غير هذا ويوسائل غير تلك كمحاولة حافظ ترجمة اليوساء لفكتور هوجو عن طريق وسيط يعرف الفرنسية ، أو ترجمة المنفلوطى « لبول وفرجينى » وغيرها عن نفس هذا الطريق لاتدخل فى باب الترجمة أصلا وإن كانت تدخل فى باب التمصير أو الاقتباس أو التعريب المضمونى للنص الأسمى . ولهذا فليس من المنطقى أن يدخل هذا النوع فى موازين الترجمة ، أو يخضع لها .

ولأن الإحساس بضرورة نص من نصوص الغرب للحياة الفكرية الثقافية ، إحساس فردى . فإن الترجمة قد خضعت كذلك للتجارب الفردية ، فلم توضع خطة واضحة من جهة ما رسمية أو غير رسمية لنقل جانب من التراث الغربى للقارئ . ولم تعرف مثل هذه الخطط إلا مؤخرا عندما أنشئت المؤسسات الثقافية التى تقوم على جانب من جوانب الفكر والثقافة وتشغل به وتعده عدة متكاملة يمكن من خلالها الوصول إلى تحقيق الأهداف المختلفة من الترجمة . كما وجدنا فى مشروع جامعة الدول العربية لترجمة مسرح شكسبير وحقت جهدا كبيرا فى هذا المجال ، أو وزارة الثقافة التى حاولت الاضطلاع بمشروع « مسرحيات عالمية » أو « المسرح العالمى » وغيرها .

أما الفترة التى تخضع لها هذه الدراسة زمنيا فإن كافة المحاولات قد انحصرت فى مجال المحاولات الفردية التى لايلزمها الإحساس الواعى لدى الفنان أو الكاتب أو الأديب بمزاج العصر . وما يلائم هذا المزاج من فكر الغرب وثقافته .

الترجمة شعراً :

ففى مجال الترجمة الشعرية نجدنا أمام مجموعة ضخمة من النصوص من خلال هذه الفترة الزمنية ، حظيت بعناية ورعاية المترجمين ، وأول مايطالعنا منها كتاب يحوى مجموعة من القصائد المترجمة ، عنى بها الشيخ طنطاوى جوهرى وسماها « جوهرة الشعر والتعريب » حوت قصائد لترنش ووليم وتون ومختارات من شكسبير وأشعار الطفولة فمن أشعار الطفولة نجده يترجم قصيدة Twinkle, twinkle, little star ترجمة شعرية حرص فى مجملها على مقابلة كل شطر من أشطر القصيدة العربية بشطر فى النص الأسمى :

Twinkle, twinkle, little star	أضىء يا أيها النجم الصغير
How I wonder what you are	فشأنك فى غرابته كبير
Up above the world so high	وفوق رؤسنا أبدا تسير
Like a diamond in the sky .	كمثل الماس رصع فى السماء (٤)

وتستمر القصيدة على هذا النحو حتى النهاية . وهويسير على هذا المنهج أيضا فى ترجمته لقصيدة وليم وتون Character of a happy life « وصف السعداء فى الدنيا » :

How happy is he born and taught	ألا حبذا من عاش فى الناس المعلى
That pervich not another's will	ذكى فؤاد لم يكن قط إمعة
Whose armure is his honest taught	يصول بسيف الحق والحق أبلج
And simple truth his atmost skill ?	إذا اضطرب الأهواء فى كل معمة ؟ (٥)

والمترجم يذيل عنوان الكتاب بقوله « جملة قطع لمشهورى شعراء الانجليز كساها حلة الشعر العربى حضرة الحكيم العالم الأستاذ الشيخ طنطاوى جوهرى . وأخرى من نظمها فى الحكمة والأدب وجمال الطبيعة جمعها خليل سالم ومحمد أحمد كامل » (٦) ويتضح من المترجمات

(٤) جوهرة الشعر والتعريب : طنطاوى جوهرى وأخرا .

(٥) نفس المصدر .

(٦) نفس المصدر : تصدير الطبعة .

التى أوردها فى هذا الكتاب حرصه الشديد على تقديم النص الغربى بدقة للقارئ العربى . اللهم إلا بعض الإضافات التى يقتضيها أسلوب العربية لتوضيح المعنى . كما حرص على إثبات النصين العربى والإنجليزى كمحاولة أيضا لاعطاء القارئ فرصة المقارنة إذا ما كان ملما باللغتين ، وهو ما نجده فى ترجماته بعنوان «أينوق الفقراء السعادة أكثر من الأغنياء» لترنش ، و« الرحمة صفة الله فليتصف بها الحكام » و« العالم جنة العالم » و« نصيحة للمصلحين فى الأرض » « آداب الإنسان فى نفسه ومع غره » وغيرها من قصائد شكسبير .

وفى سنة ١٩١٧ يترجم « إسماعيل سرى الدهشان » لىالى ألفريد دى موسيه : ليلة مايو وليلة أغسطس وليلة أكتوبر وليلة ديسمبر . وقد حرص المترجم على بيان المناسبة التى ألفت فيها كل قصيدة من هذه القصائد . فقد ألفت الأولى فى حفل بنادى الموسيقى ، وألفت الثانية فى حفل بنادى موظفى الحكومة ، أما الثالثة فقد عريبها العرب فى حفل بنادى الموسيقى ، على أنه يوضح فى مقدمته للترجمة منهجه فى التعريب « وبالجمله فهى جماع فلسفة الحب ، فإذا لوحظ جنوح فى أفكاره أو شطط فى آرائه فعليه وحده التبعية ، وإنى غير مسئول إلا عن الأمانة فى التعريب ، وقد لزمها حتى كاد التعريب يكون حرفيا بل كان . ولنا أن نستفيد من شاعرية الرجل المطلقة فى ترجمة الروح والخيال . ونطرح هديانه بعد تبينه وتمحيصه » (٧)

فهو يرى نفسه من كل شطط فى المعنى مؤكدا دقته وأمانته فى الترجمة ، حتى خشى أن يتهم بحرفية النقل بالرغم من ترجمتها شعرا ، بل هو يضع لنفسه أسسا يبنى عليها طريقته فى الترجمة ، وربما كان له فضل سبق فى هذا الميدان فهو يقول فى نفس المقدمة معللا التزامه بالقافية العربية إظهارا لطريقتهم المتبعة لأن جسم الكلمة الفرنسية كثيرا ما لا يحمل روح المعنى ، فيلجأ شاعرهم لاطلاق القوافى والأتیان بالكلمة المؤدية للمعنى حرصا على المعانى فإنها روح الشعر ومادته ، غير إنى لسعة اللغة العربية ماكنت حرجا كالذى يعاونه الأهمى . فلزمت القافية العربية فى أكثر أشعارى هنا » (٨) .

على أننا بالمقابلة بين النصوص نستطيع أن نلمح دقة حقيقية فى الترجمة بالرغم من ترجمتها شعرا ، غير أنه لم يحرص على نقل النص بكمله ففى حديث إلهة الشعر ، الذى

(٧) لىالى ألفريد دى موسيه : تعريب إسماعيل سرى الدهشان طبعة سنة ١٩١٧ المقدمة ص ٦ .

(٨) نفس المصدر : المقدمة ص ٧ .

يستغرق في النص الفرنسي ثلاثين بيتا ، نجد النص العربي ستة أبيات ، يقول :

« إلهة الشعر :

أيتها الشاعر خذ قيثارتى	وأتلنى قبلة المستمتع
زهرة النسرين فجرا أصبحت	تفتح الأكرام عند المطلع
والربيع ابن مساء واحد	فيه هبت نسيمات الموضع
رصدت في الروض أطيّار الربى	في انتظار الصبح لما تهجع
وثوت في العشب حين اخضوضرت	صفحة الروضة مثوى الموالع
أيها الشاعر خذ قيثارتك	وأتلنى قبلة المستمتع ^(٩)

وهو يترك بعد ذلك بقية حديث ربة الشعر لينتقل لحديث الشاعر وخطابه لها :

لقد أوحش الوادى بتلك الروضة	فخفت وطاف الطيف في ليل وحشتى
هناك له ظل بأرجاء غابة	طفا الظل إذ يعتد في جوف خضرة
له قدم تجتث أعشاب روضة	فيا لذيذ الوهم يدعو لخيفتى

يلوح ويخفى يا الذعرى ولهفتى^(١٠)

وعلى الرغم من محاولة المترجم الالتزام بالنص الأصلي ، إلا أنه يجد صعوبة في هذا بسبب اختياره لوعاء شعري عربي يلتزم بقافية ووزن ودوى تحول كثيرا دون الوصول إلى المعنى الأصلي وحده دون زيادة أو نقص ، ولكنه يحاول الاحتفاظ للقصيدة الفرنسية بطابعها العام ، ويحاول أن ينقل روح النص للقارئ العربي الذي قد يجد أحيانا غرابة في الأسلوب ، أو في الصور الشعرية ، أو في الأفكار والجمال التي تعبر عن طبيعة شعرية وحياة بيئية مختلفة ، بل وظروف تاريخية وثقافية مغايرة تماما ، وهي ولاشك محاولة استغرقت من المترجم جهدا لا يتأتى لكل محاولات الترجمة . وربما قد أعانته شاعريته وله ديوان شعر مطبوع - على تخطى بعض الصعاب .

(٩) ليالى ألفريد دي موسيه : ترجمة إسماعيل سري الدهشان ص ١٧ .

(١٠) نفس المصدر : ص ١٨ .

ولقد تردد الحديث عن طريقة الترجمة ، واسلوب المترجم فى عمله مع كل قصيدة تترجم، أو كتاب ينقل عن لغة أخرى . ففى خلال هذه الفترة من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٢٢ تاريخ ظهور كتاب محمد كامل حجاج « بلاغة الغرب » فى جزأيه ، الذى يعد من الأعمال الهامة فى مجال الترجمة ، ظهرت مجموعة كبيرة من الشعر المترجم لشلى (١١) وكولردج (١٢) وتورجنيف (١٣) ما بين نثر وشعر . على أن محمد كامل حجاج يقسم الترجمة وأسلوبها فى مقدمة كتابه إلى ثلاث أساليب : « منها النقل بتصرف وهذا قليل ويصدر عادة من كاتب أو شاعر كبير يترجم إلى لغة من هو أقل منه قدرة وكفاءة ، فيعلو بقوله إلى مستوى راق يماثل قوله » ومنه من ينقل « كلمة كلمة نون تغيير فى وضع الجمل ولا مراعاة لنون اللغة التى ينقل إليها » « والبعض يحافظ على الألفاظ والجمل محافظة دقيقة ولكنه يتصرف فى ترتيب الألفاظ طبقا لما يستوجبه نون اللغة التى ينقل إليها » وهو يفضل هذا النوع الأخير ويحبذه عن النوعين الأولين باعتبار أنه « أعظم أسلوب فى الترجمة ، والمتبع بين أفاضل المترجمين فى أوروبا » (١٤) .

ورغم التشابه فى أفكاره وأفكار سليمان البستاني فى مقدمته لإلياذة هوميروس ، إلا أنها محاولة تدل ولاشك على الاهتمام بالترجمة ، وأساليبها وخطرها على الفكر العربى على وجه الخصوص فى تلك الآونة .

ولقد شهدت المرحلة التالية اهتماما شديدا بالشعرين الفرنسى والانجليزى ، واستطاع بعض المترجمين أن يضعوا يدهم على عيون هذا الشعر فنقلوه مرة ومرة إلى اللغة العربية . ولعل من أشهر القصائد التى عرفت فى هذه الفترة قصيدة لامارتين « البحيرة » Le lac التى حظيت بعدد من الترجمات شعرا ونثرا من أعلام الشعر العربى الحديث كعلى محمود طه وإبراهيم ناجى ، كما عرفت قصائد أخرى للامارتين والفريد دافينى .

يترجم إبراهيم ناجى « البحيرة » وتنشرها له السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ (١٥) :

(١١) السفور : السنة الخامسة العدد ٣ سنة ١٩١٩ (مقطوعات) .

(١٢) « إنقباض النفس » ترجمة عبد الرحمن صدقى . البيان العدد ٣ مارس سنة ١٩٢٠ .

(١٣) « أشعار منثورة » ترجمة على أدهم . البيان العدد ٥ مايو سنة ١٩٢٠ .

(١٤) بلاغة الغرب : محمد كامل حجاج . الجزء الثانى ص ٨ .

(١٥) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى العدد ٢٩ ٤ ديسمبر سنة ١٩٢٦ .

من شاطئ لشواطئ جدد يرمى بنا ليل من الأبد
ما من منه معنى فلم يعد هيهات مرسى يومه لغد

وكان على محمود طه قد ترجمها شعرا كذلك ونشرتها له السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
في العدد السابق مباشرة تحت عنوان « البحيرة » « قصتها وقصيدتها » :

ليت شعري أهكذا نحن نمضي في عباب إلى شواطئ غمض ،
ونخوض اللجى في جنح ليل أبدى يضنى النفوس ويفضى (١٦)

وعلى صفحات « الرسالة » ، المجلة التي أفردت للشعر المترجم بابا خاصا ، ترجم
عبد الجبار الرجبى قصيدة « الوحدة L'isolement للامارتين عن ترجمة أحمد حسن الزيات
النثرية لها من قبل في العدد ٨١ من الرسالة :

لدى سرحة من فوق قلة شاهق جلست شريد الفكر منشعب القلب
يشيع طرفى الشمس عند دلوها ويرقب من تلك المشاهد ما يصيبى (١٧)

وعلى صفحات نفس المجلة ترجم فخرى أبو السعود « الطبيعة والانسان » لفكتور هوجو
شمس هذا النهار قد غربت في أفقا خلف مكفهر السحاب
وغداً تعصف الرياح ويأتى بعد ذلك الظلام داجى الإهاب (١٨)

وكن على محمود طه قد واصل محاولاته في تقديم بعض نماذج الشعر الفرنسى فترجم
« بيت الراعى » و « إلى حواء » لألفريد دي فينى سنة ١٩٢٧ ، وقدم لها بقوله « تلك قصيدة
رائعة للشاعر دي فينى شاعر الحب والفلسفة كما أهدها إلى حبيبته « إيفا » أو حواء !! كنا
نود أن ننقلها إلى العربية بأكملها ولكن القصيدة يربو عدد أبياتها على الثلاثمائة فى أربعة
أجزاء ضافيات ، أثرتنا حرصا على معانى الشاعر وأفكاره ، أن نترجم الجزء الأول منها لاتفاقه

(١٦) نفس المصدر : العدد ٣٨ ٢٧ نوفمبر سنة ١٩٢٦ .

(١٧) الرسالة : العدد ٨٨ مارس سنة ١٩٣٥ ص ٣٩٩ .

(١٨) الرسالة : العدد ٧ ١٥ أبريل سنة ١٩٣٣ ، لها ترجمة أخرى بقلم ميشيل جرجس المهندس . نشرت
بالمقتطف العدد ٢ من المجلد ٨٢ سنة ١٩٣٣ .

مع عنوان القصيدة ، ولعدم اتصاله بالأجزاء الثلاثة الباقية المسترسلة فى فلسفته فى الشعر والمرأة والطبيعة ، والتي يحسن أن يكون كل منها قصيدة على حدة « (١٩) .

ويبدو أن زعماء الرومانسية المصرية قد شغفوا بشعراء الرومانسية الفرنسية ، فنجد إبراهيم ناجى يتناول تذكارات ألفريد دى موسيه - شاعر الليالى - ويترجمها شعرا فى أربعة وخمسين بيتا من الشعر العربى :

بى نزوع إلى الدموع الهوامى	غير أنى أخشى من الآلام
أبهذا المكان ياغالى الترب	ومشوى عبادتى واحترامى
أنت مشوى الذكرى ومدفنها الغالى	النقى المجهول فى الأيام (٢٠)

وتترجم قصائد أخرى كثيرة . فلألفريد دى فينى تترجم « بيت الراعى » (يترجمها على محمود طه) و « موسى » و « موت الذئب » ولألفريد دى موسيه تترجم « ما أبدعك حينما ترقصين » و « الذكرى » و « زهرة » و « النفس الخالدة » و « موت البجعة » و « أيتها النجمة » و « نجمة الماء » و « الشاعر والألم » و « إلى نينون » و « رولا » . وللامرتين تترجم « جرازيل » و « الذكرى » و « زهرة جافة فى اليوم » و « الخلوة » إلى غير ذلك من القصائد (٢١)

وكما اتجهت حركة الترجمة إلى الشعر الفرنسى . وإلى أعلام شعرائه من الرومانسيين ، اتجهت للشعر الانجليزى فيحظى بيرسى بوش شيللى Percy Baushe Shelly بنصيب وافر من اهتمام المترجمين ، فمع بداية سنة ١٩٢٦ تترجم « إلى طائر صدادح » To a sky beach يترجمها شعرا على محمود طه :

يا أيها الروح جذلانا تغنيننا	تحية لك يا صدادح واديننا
طوبى لساحر لحن منك ما عرفت	له الصوارح من قبل أفانينا
وهل من الطير من ترتاد صدحته	نواهى الأفق الأعلى فيصفيها
يفيض قلبك أنغاماً يسلسلها	من ملهم الفن وحى لايفادينا

(١٩) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى العدد ٤٥ / ١ يناير سنة ١٩٢٧ .

(٢٠) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى العدد ٤٤ / ٨ يناير سنة ١٩٢٧ .

(٢١) بنهاية البحث فهرست مستقل بالقصائد المترجمة : مؤلفها ومترجمها ومصادر نشرها بالصحف والمجلات المصرية .

Hail to thee, blithe spirit .
Bird thou never wert.
That from heaven, or near it .
Pourest thy full heart.

وقد ترجمها بعد ذلك مختار الوكيل على صفحات أبولو تحت عنوان « إلى قبرة » (فى
مارس سنة ١٩٣٣ من ٨١٥) :

وسلام عليك شعاع الجمال	ومركب السمور روح الطرب
محال تكونين طيرا ، محال	وهذا غناؤك شىء عجب
يئوب من القلب ضافى الجلال	ليخلد فى أبدات الحقب
غناء شجى فريد المثال	يشارفنا من ثنايا السحب

كما ترجمت « فلسفة الحب Love's philosophy » ترجمها قسطندى داوود « أبولو
مارس سنة ١٩٣٣ من ٨٢٢) .

رأيت نياما تمازجن بالنهر	وشاهدت أنهارا تخالطن بالبحر
وشمت نسima فى الأعلى ملازما	لعاطفة جاشت بصدري إذ يسرى
لكل على وجه البسيطة زوجة	وقد خلت الدنيا من المفرد الوتر
قضت سنة الرحمن فى خلقه بأن	يلازمنا المحبوب كالطير فى الوكر
فلا عذر إن لم أمتزج بحبيبتى	لأحيا سعيدا فى اغتباط مدى عمرى

The fountains mingle with the river .

And the rivers with the Ocean .

The Winds of heaven mix for ever .

With a sweat emotion .

Nothing in the world is single .

All things by a law divine .

In one another's being mingle .

Why not I with thine ? (٢٢)

The Golden treasury : P. 216 . (٢٢)

على أننا بالمقابلة بين النصوص فيما يتعلق بما أوردناه سابقا نلاحظ أن الشاعر يتصرف في النص الشعري بما يتفق مع الروى والقافية والوزن العربى . وربما كان هذا أيضا من النوافع التى حدث بالترجم إلى الخروج فى حدود معقولة عن النص الأصيل ، وأحيانا ما يلتزم التزاما ما بالنص الانجليزى للقصيدة كما حدث فى Love's Phylosophy .

ولم تقتصر حركة الترجمة عن الشعر الانجليزى على شيللى وإنما تناولت توماس هود فتترجم له السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ The Bridge of sighs ترجمة إبراهيم ناجى تحت عنوان « جسر التتهيدات » القصيدة الآتية من أروع الشعر الغربى على الإطلاق ، كتبها الشاعر العبقري وهو مريض مقعد ، يصف بها فتاة يائسة انتحرت غرقا ، ويستصرخ الإنسانية لضعف المرأة ، ويدافع عنها فى شعر سلس كسلاسل الذهب ، وقد نقلناها إلى الشعر العربى محاولين فى ذلك الأصل بكل أمانة ، وأن نخلق لها « الجو » الأصيل بقدر المستطاع » (٢٣) .

سأماها العيش كل ضئلك وروع	فألحت علي الردى أن يقللا
خذ برفق هذى الضحية وارفع	بحنان هذا الجمال النحىلا
تلك آدابها تسلسل ماء	لاصفات تشابه الأكنانا
لاتجل ناظريك فيها ازدراء	بل سلاما ورحمة وحنانا
Weary of breath .	One more unfortunate
Gone to her death .	Rashly in patunate
lift her with care .	Take her up tendrly
Young, and so fair .	Fashion'd so slenderly
Clinging life cerements .	Loof at her garments
Drips from her clothing	Whilst the wave conatantly
having, not Loathing . (٢٤)	Take her up instantly

ولم تقف الترجمة الشعرية عن الشعر الانجليزى عند هذا الحد ، فنجد علي محمود طه يترجم لروبرت بيرنس سنة ١٩٢٧ على صفحات السياسة الأسبوعية (السنة الأولى : العدد ٤٩

(٢٣) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى العدد ٤١ / ١٨ ديسمبر سنة ١٩٢٦ .

The Oxford Book of English Verse . (٢٤)

١٢ فبراير سنة ١٩٢٧) ويقدم لها بقوله « روبرت بيرنس شاعر أسكتلندا العظيم ، أحلته عبقريته صدر الطبقة الأولى من شعراء الجزر البريطانية ، لشعره أثر خالد فى الأدب الغربى على الإطلاق وخاصة فى الثقافة الانجليزية ، يقول الأستاذ « ولسون » عنه أنه لا يمكن لقصائد أن تخلد فى قلوب الجماهير أو تصل إلى أعماق قراراتها كقصائد « بيرنس » وقال توماس كارليل أنه وإن كان بيرنس قد عاش فقيرا ومات مغمورا إلا أنه لا يمكن تحديد مبلغ تأثير شعره العنيف فى عواطف الناس وطبائعهم حين تنهرها هزة وتعددها روعة .

وكان بيرنس قد صمم على هجر المحراث فى أرض الوطن والرحيل إلى جزائر الهند الغربية لمل حظوظه تسعد هناك فى تلك الحياة البعيدة ، وعندما تبادل وأصدقاء القلائل تحية الوداع الأخيرة ، وبينما هو فى صدر الطريق إلى جرينوك يرتل أنشودة الليل الكئيب آخر أغنياته فى مراعى كاليدونيا إذ برسالة تصل إلى صديق له من الدكتور بلاك كادت تهتم صرح أحلامه فى رحلته هذه وتأتى على ما أسر لها من خطط وتفتح أمام نفسه الطامحة نواحي جديدة لحياة المجد « (٢٥) .

وهذه هى قصيدته وهو يودع فيها ضفاف نهر الايز ، ويصف بها أرض الوطن ويوجه إلى ضفاف نهر الايز تحت جنح ذلك الليل الكئيب تلفت قلبه الجريح :

لقد أقبل الليل الدجوى عابسا	تزاحم فى واديه سود الدياجر
وتقفو خطاه هدة الموج صاحبا	وقصف الرياح الداويات الأماصر
وغامت سماء السهل سود سحائبا	تجيم بالظلماء سود مواطر
وقد ترك الصياد مرعاه أييا	فرف على جنبيه سرب الطوائر
وأمسيت وحدى ها هنا الآن هائما	أخوض عباب الليل غير محائر
وأطوى ضفاف النهر فيه وراية	تهيم خيالاتي بها وخواطرى

وقد حرص المترجم كما رأينا فى مقدمته للقصيدة على توضيح كثير من الجوانب التى تهتم القارئ العربى . نبذة عن الشاعر ونبذة عن القصيدة وظروفها وفى هذا أهمية كبرى تساعد على فهم القصيدة .

(٢٥) السياسة الأسبوعية : السنة الأولى . العدد ٤٩ ١٢ فبراير سنة ١٩٢٧ .

وفى سنة ١٩٣٥ ترجمت « حمامتى » لكيتس Keats ترجمها عيسى وهب الله الشيبى .
وهو ما يشير إلى امتداد الالتفات إلى الشعر الرومانسى الانجليزى حتى هذا التاريخ وما
بعده (٢٦) .

أظنها من حزنها قد نوت ورفرف الموت على وكرها
ويلاه ؟ ماذا ساعها فانزوت تطفىء بالحزن سنا عمرها ؟

وقد لقيت قرية أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith المهجورة عناية كبيزة من
الترجمين ، فترجمت على صفحات الرسالة ترجمات عدة نثرا وشعرا ، ترجمها محمد عبد
المعطى الهمشبرى (الرسالة : السنة الأولى العدد الثالث والرابع سنة ١٩٣٣) فى أربع وعشرين
رباعية . بينها :

« أوبرن » ياجنة فى سفح واديننا يانفحة السحر من فردوس ماضينا
حيث السعادة للحصاد عافية تشدد منه وخبرات أمانينا
وحيث تبو بواكير الربيع هنا تحيا قبل أن تطفى البساتينا
وحيث يخلف فيك الصيف بهجته زهرا يرف وأطيارا تفنينا

ولم يقتصر الأمر على هؤلاء الشعراء وشعرهم ، ولكننا نجد ترجمات عدة لبيرون وتوماس
كابل ووليم موريس ووالتر سكوت وشكسبير ووليام كوبر ووليم بليك ووردزورث وأوسكار وايلد ولورد
تيفسون وتوماس جراى وغيرهم .

الترجمة نثرا :

إذا كانت للشعر قيوده التي تعوق - أحيانا - تمثل المعنى الأصلي في القصيدة المترجمة ، وتحقق أكبر قدر من صدق التعبير عن معاني الشاعر المترجم عنه ، فإن النثر أكثر رحابة ، وأكثر مرونة في قبول المعاني المختلفة والتعبير عنها في أسلوب - إذا ما اتقن الكاتب استخدامه - سهل سلس وأصح معبر .

وإذا كان بعض المترجمين قد التزموا لغة الشعر في ترجمتهم في محاولة للتعبير عن المضمون الفني للترجمة من منطلق أن الشعر أقدر من النثر على التعبير عن مضمون القصائد الغريبة ، رغم الفوارق الكبيرة بين اللغات وبين أسلوب القصيدة في العربية وأسلوبها في اللغات الغربية ، فإن البعض الآخر من المترجمين قد أثر أسلوب النثر على أنه الأسلوب الأقدر على التعبير كما سبقت الإشارة . هذا فضلا عن أن أسلوب الشعر يحتاج إلى شعراء مما قد لا يتيسر كثيرا في مجال تطور حركة الترجمة عن الآداب المختلفة .

على أن هذا الاختلاف بين الأسلوب الشعري والأسلوب النثري ، لم يكن ذا تأثير فعال في تحديد نوع الشعر المترجم ، على اعتبار أنه كان من المتوقع أن يختلف اتجاه الناشر عن اتجاه الشاعر بحكم مرونة أداة الأول عن الثاني ، إذ نجدنا أمام نصوص تترجم نثرا لا تختلف في نوعيتها عما تترجم الشعراء شعرا . بل لانجدنا أمام نفس نوع الشعر بل نجدنا أحيانا أمام نفس القصائد . فنجدنا أمام بودلير ولامرتين والفريد دي موسيه والفريد دي فيني وفكتور هوجو من زعماء الرومانسية الفرنسية ، ونجدنا أمام شيللى وكيتس ووردزورت وبيرون وألفر جولد سميث ووليم بليك وتينيسون من زعماء الرومانسية الإنجليزية . هذا مع التوسع في الحدود الإقليمية للشعر الغربي ليشمل أشعار إيطالية ، وألمانية ، وروسية وأمريكية . بل ويشمل أشعارا شرقية هندية وفارسية وتركية .

ففي بداية سنة ١٩٢٠ تطالعنا جريدة السفور بترجمة نثرية لقصيدة « البحيرة » للامرتين بقلم : محمود محمد مصطفى والتي ضمنها في كتابه « تهنيت الأدب » فيما بعد . يبدوها « بحر الحياة معتلج الموجات » متراكب الظلمات ، نائي المرامي مشكل المقاصد ، قد خلقه الله بلا ساحل فما عرجت سفينة فيه على مرسى ، ولا هون عليها بسويعه تننفس فيها الراحة

وتستنشق نسيمها . أيتها البحيرة فى مثل هذا اليوم من العام الفائت ، وفى مثل هذا المكان على هذا الحجر من شاطئك غفلت عين الحوادث عنا ... » (٢٧)

وهو يستخدم أسلوبا سلسا غير مقيد بقيود السجع والبديع ، وما إليها مما كان يتقيد به أبناء العصر ، وهو لا يتهج فى ترجمته نهج المتقدمين من المترجمين الذين كان مهم أحيانا ينصب على رونق اللفظ وبهائه ، ولاتراكيبه البلاغية وروعتها ، مما قد يضطر المترجم إلى الخروج عن معنى النص الأصيل ، أو يلجئه إلى الحذف أو الزيادة .

وفى سنة ١٩٢٢ يقدم « محمد كامل حجاج » كتابه « بلاغة الغرب » وهو مجموعة من الشعر الانجليزى والفرنسى ترجمها نثرا فى « ديباجة عربية سليمة ، حرص فيها على إظهار النص الأصيل فى صورته الكاملة دون تكلف أو تقييد . فترجم لفكتور هوجو ولامرتين ، والفريد دى موسيه وتيوفيل جوتييه وبيركورنى وجان راسين ولغونس كار من الفرنسيين فى الجزء الأول، ثم جوت وشيلر وهنريش هاين من الشعراء الألمان ، وملتون وشيللى وبيرون وشكسبير من الشعراء الانجليز ، فيترجم لهوجو « نابليون الثانى » و « الغريق » و « إن الرجال علينا » و « طرفة من الموسيقى » و « للامرتين » « قلب المنفرد » و « العزلة » و « الخريف » و « زهرة جافة فى كتاب » و « لوسيه ليلة من لياليه » و « تشرين الأول » ، و « الفرس الوحشية » ، و « زهرة » ، إلى غير ذلك من القصائد . و يترجم لشيللى « شاهدة فى البحر » و « أودنيس » و « لبيرون » و « ماتفريد » و « اليوم أغمت » ، وهو لا ينسى الشعراء الألمان فيترجم لشيللر مجموعة من القصائد تصل إلى حوالي السبعة ترجمة ممتازة .

ولقد ساهمت مجلة « السفور » فى هذا الميدان إسهاما كبيرا فترجمت أشعار هيريك فى الأعداد من ١٢٢ إلى ١٣٠ وذلك سنة ١٩٢٧ (٢٨) . وترجمت « البليل الفرد » To a skylark لشيللى (٢٩) كما قدمت مجلة « البيان » ترجمة عبد الرحمن صدقى لقصيدة كولوردج « إنقباض النفس » ، كما قدمت ترجمة على أدهم ليعض شعر ترجميف المنثور (٣٠) .

(٢٧) السفور : العدد ٢٣٩ السنة الخامسة فى ٤ يونيو سنة ١٩٢٠ .

(٢٨) بيان القصائد فى الفهرست المرافق .

(٢٩) السفور : السنة الخامسة العدد ١٣ فى ٢٩ يناير سنة ١٩٢٠ .

(٣٠) البيان : العدد الثالث والخامس مارس ومايو سنة ١٩٢٠ على التوالى .

وقد استمرت السفور في سنتيها الخامسة والسادسة ١٩٢١ في تقديم الشعر المترجم ،
فقدت قصائد لطاغور ولامرتين وكيثس وشللي وببيرون وغيرهم . فللمرتين ترجمت « البحيرة » ،
« لطاغور » ترجمت « البيت » لأحمد الصاوي محمد ، و« نعمة الحب » ترجمة محمد فريد ،
ولبيرون ترجمت « النفس الحزينة » (٣١) .

ولقد حاول محمد كامل حجاج في مقدمته للجزء الثاني من كتابه « بلاغة الغرب » أن
يلقى ضوءاً على منهجه في الترجمة فأشار إلى أنه لابد للمترجم ألا « يترجم شيئاً لكاتب أو
شاعر دون أن يقرأ عدة قصائد أو قطع ليسبر غوره وتتجلى له روحه ومراميه » وهذا النوع
الآخر هو الذي أتبعته في تعريبي (٣٢) . ثم يقول « ولا يجوز التوسع في الترجمة لإيضاح جملة
مقتضبة أو شرح نقطة غامضة فإن ذلك مما يشوه الترجمة ويغير أسلوب الشاعر » (٣٣) « بل خير
للمترجم أن يشرح الغامض في حاشية على حدة إذ في الغالب يكون هذا النوع مقصوداً لأنه
جوامع كلم قليلة ذات معان وافرة وذلك كثير في شعر فكتور هوجو » (٣٤) .

ومع ظهور كتاب « بلاغة الغرب » كانت الترجمة للشعر الغربي قد شغلت حيزاً لا بأس به
من صفحات الجرائد والمجلات ، فنجد السياسة الأسبوعية تنشر ترجمة محمود حسن السيد لليلة
من ليالي ألفريد دي موسيه وهي ليلة أكتوبر / La nuit d'octobre وقد شغلت حيزاً كبيراً من
الجريدة ، بدأها « الشاعر : لقد طار العذاب الذي عانيت طيران الحلم ، وتبدد ألمي
كالطيف ، ولست مستطيعاً تشبيه ذكراء البعيدة ، وأثارة الباقية ، لا بالسحاب
الخفيفة الرقيقة الوشائج والحجب إذ يرفعها الفجر ويزيحها السحر ، فتهرب مع الرى ،
وتختفي مع القطر .

إلهة الشعر : ماذا بك يا شاعري ، وماذا وقع لك ؟ أي عذاب خفى تكتم ، وأي دفين سر ؟
واحزنناه لك يا صاحبي ... ، إنني لا أزال أشعر به ، ولا أزال أحسه . ما هذا الألم الذي أجهله وقد
بكيت ؟ والمصاب الذي لا أعرفه وقد تحدثت عبراتي من أجله ؟

(٣١) بيان القصائد في الفهرست المرافق .

(٣٢) بلاغة الغرب : ج ٢ ص ٨ .

(٣٣) نفس المصدر والصفحة .

(٣٤) نفس المصدر والصفحة .

على أن الإهتمام بالفريد دى موسيه لم يقتصر على "لياليه"، وإنما شمل الكثير من قصائده التي توالى ترجمتها على صفحات السياسة الأسبوعية فى السنة الثانية - العدد ١٦١ ظهرت "ما أبدعك حينما ترقصين" ولم يشر المترجم لأسمه فيها وإنما نشرت وذيلت بـ "....." وربما كان هذا بسبب شهرة الشاعر ومكانته فى الأدب الفرنسى. يبدوها:

"أيتها المرأة .. ما أبدعك حينما ترقصين.
أيتها الزاحفة الجميلة ما أظفرك حينما تخاصرين وتشتكين.
وما أحلاك حينما تتموجين.
إيه أيتها الحية الرقيقة الحلوة بجلدك الناعم المرقط" (٣٥).

وترجم عبد العزيز صبرى "الذكرى": "أود أن أبكى إلا أننى أحسبني أتعذب لو حاولت أن أراك أيها المكان المقدس دائما، يا أعز القبور وأخفاها، يا مرقد الذكرى، ماذا يريك إذن فى هذه العزلة؟ ولم يا صاحباتى تأخذن بيدي؟ وقد كانت لى عادة لذيذة قديمة ترشدنى إلى الطريق؟" (٣٦).

ويتضح من هذه النماذج مدى التطور الذى شهده الأسلوب العربى فى تعامله مع النص الغربى، فلا شك أن البعد عن شكلية الأسلوب، ومحاولة إستخدام الكلمات الأقرب إلى أداء المعنى، قد ساعد المترجمين على تمثيل روح النص ونقله بيسر للقارئ العربى، وهو ما يتضح من ترجمة محمود حسن السيد. مثلا لقصيدة ألفريد دى موسيه "النفس الخالدة": "يا خليقة يوم ما الذى يغير شجوتك ساعة؟ ولم تشكو وما الذى يبكيك؟ تقلقك نفسك وتظن أنها تبكى، إن نفسك خالدة ودموعك ستجف وتنضب، تشعر أن قلبك راح ضحية دلال امرأة وتقول إنه يتحطم من شدة الألم، فنسال الله أن يبعث السلوان إلى نفسك، إن نفسك خالدة، وجرح قلبك سيزول ويشفى" (٣٧).

(٣٥) السياسة الأسبوعية: السنة الثالثة العدد ١٦١ ٦ أبريل سنة ١٩٢٩ .
(٣٦) السياسة الأسبوعية: السنة الرابعة العدد ٢٧٧ فى ٢٧ يوليو سنة ١٩٢٩ .
(٣٧) السياسة الأسبوعية: السنة الرابعة العدد ٢١٢ ٢٩ مارس سنة ١٩٣٠ .

والحقيقة أن "السياسة الأسبوعية" بحكم مزاج رئيس تحريرها الدكتور محمد حسنين هيكل الأدبي قد أولت الترجمة كبير عنايتها، هذا فضلاً عن استكتابها لعدد من كبار الشعراء والأدباء والمشتغلين بالفكر. فشهدت صفحاتها الكثير من المقالات والدراسات والمساجلات والقصص والشعر، وقد تبنت التجديد الفكرى فى كافة صوره.

وقد ترجم عبد العزيز صبرى على صفحاتها "موت الذئب La mort du Loup" لأفريد دى فينى : "كان السحاب يفر من وجه القمر الملتهب، كما يفر الدخان من وجه الحريق، وكانت الغابة مظلمة على مدى الأفق، وبينما كنا نسير سكوتاً، ونفوح فى العشب الرطيب والنبات الكث، وحماة اليراع المريد، بدت لنا تحت شجرة (راتين) صمغ كأنها من شجر الواحات، أثار الذئب التى نطاردها، فوقفنا منصتين، معلقين أنفاسنا وأقدامنا لا تصعد فى الهواء نامة من الغابة ولا من السهل، غير صوت المروحة الهوائية التى كانت تصيح فى الفضاء صياحها العزيب، وبينما كنا نسترق الخطى فى سكون عميم تحت أشجار البلوط المنحنية على الصخور كأنها راقدة على مرافقها" (٢٨).

وترجم أديب الكيلانى (أشارت الجريدة إلى أنه من حماة - سوريا) قصيدة لامرتين "Isolement الخلوة"

"كثيراً ما أجلس فوق الجبل حزينا كئيباً،
تظلنى أفنان سندية قديمة.
أشيع الشمس وهى تتوارى وراء الجبال،
وأشاهد السهول المتباينة تمتد تحت قدمى،
هنا يهدر النهر بموجات مزيدة" (٢٩).

وهى نماذج تؤكد ماسبق أن لاحظناه من حيث الاختيار عن النصوص الشعرية الفرنسية والإنجليزية، ومن حيث اتساقها مع المزاج العام للعصر ومن حيث أسلوب ترجمتها.

وقد حاولت "الرسالة" أن تنتهج نهج السياسة الأسبوعية فى الإهتمام بالشعر الغربى

(٢٨) السياسة الأسبوعية : العدد ١٧٨ السنة الرابعة ٣ أغسطس سنة ١٩٢٩ .

(٢٩) السياسة الأسبوعية : العدد ١٩ أكتوبر ١٩٢٩ .

وترجمته وتعريف الجمهور القارئ بنماذج منه، فنجدها قد أفردت بابين باب "من أدب الغرب" وآخر "من أدب الشرق"، وعلى صفحاتها قدم سامى الدهان ترجمة لقصيدة "موت الذئب La mort du Loup" خفت السحب إلى القمر المتألق، كما يخف الدخان إلى الحريق، وأسودت الغابات فبلغ سوادها الأفق، وكنا نخشى على النبات الأخضر الندى لون أن ينفس بكلمة، فلمحنا فى الظلام الكثيف تحت أشجار للصنوبر مغالب الذئاب التى كنا نطاردها منذ هنية ... الخ (٤٠).

وعلى صفحاتها أيضا ترجمت للامرتين "المؤمن المحتضر Le Crétien Mourant" : ماذا أسمع ؟ الناقوس المقدس يدق من حوايه ! وما هذه النثة من رجال الدين تحيط بأكية ؟ ولن هذه الأغنية الحزينة وهذه الشعلة الخافتة ؟ أين أيتها المغنية أهذا صوتك الذى يقرع أذننى للمرة الأخيرة ؟ أجل إنى لأستيقظ على حافة القبر " (٤١).

وترجمت أيضا للامرتين "ناقوس القرية La cloche du village" وفى نفس العام أيضا كانت مرثية للامرتين لحبيبتة "الفير" بعنوان "إلى الفير" ترجمها معروف الأرنؤوط، كما حظيت "فراشة" لامرتين أيضا بنصيب وافر من الترجمة، بعث بها من حماة مترجمة "عارف قياسية" تحت عنوان "الفراشة Le papillon" يبدؤها : تولد حين بذر قرن الربيع، وتقضى كما يرفرف فوق أكمام الورد.

تسبح وقد امتطت جناح النسيم، فى سماء صافية الأديم،

وتتأرجح على أكمام أزاهير لاتكاد تتفتح " (٤٢).

ولنفس المترجم وعلى صفحات نفس الجريدة تطالعنا "حنين إلى الوطن" لشاتوبريان "ما أكثر ما تكن جوانحى من ذكريات عذاب، عن البلد الجميل الذى فوق أرضه ولدت، وتحت سمائه ترعرعت، أختاه، ما أجمل تلك الأيام التى أنفقناها فى فرنسا، دمت يابلادى محطاً لغرامى وفيه لفؤادى" (٤٣).

(٤٠) الرسالة : السنة الأولى العدد ١٢ أول يوليو سنة ١٩٣٣ ص ٣٠ .

(٤١) الرسالة : السنة الرابعة العدد ١٦٦ ، ٧ سبتمبر سنة ١٩٣٦ ترجمة محمد طه الحاجرى .

(٤٢) الرسالة : العدد ٢٢٥ سنة ١٩٣٧ ص ١٧٤٨ .

(٤٣) نفس المصدر : ص ١٧٤٨ .

ولقد حفلت المجلات والجرائد المصرية بعدد كبير من القصائد الإنجليزية في خلال الفترة الزمنية التي يدور فيها بحثنا، فعلى صفحات "السفور" نجد ترجمة لقصيدة "شيللى" "فلسفة الحب" ترجمها "فائق رياض" وكذلك "جواب العالم" وهو وإن كان يحرص على دقة الترجمة إلا أنه يستخدم بعض التعبيرات التي لا تعرفها اللغة الإنجليزية كأن يترجم Sunlight على "نورالغزالة" ويتبعها بترجمة Clasps على "يفازل البثرا" إلا أنها لاتعيب النص المترجم كثيرا (٤٤).

ومع سنة ١٩٢٧ نجد "السياسة الأسبوعية" تتيح المجال الرحب للشعر الإنجليزي كما سبق وأن فعلت مع الشعر الفرنسي، فنجدها تترجم لجون كيتس John Keats . يترجم له "لويس إسكندر" قصيدته "نفس معذبة" يبدؤها "أيها النجم المتلألئ في علياء السماء، أيتها الجوهرة اللامعة في القبة الزرقاء، أيها الضوء الأبدى المسافر بمركبة الفضاء، العظيمة الساحقة في طريقها الأمم والأجيال ... الخ" (٤٥) وتترجم لبيرون "بين الحب والشهرة" ترجمها "محمد بدر الدين سالم"، وتترجم من بعده "سعدية حسن" "منزل تنيسون المهجور": "لقد رافقت الحياة الفكر وتركنا المنزل على ألا يعودا، وتركنا الأبواب والنوافذ غير مغلقة، فما أخونهما من خلين، وكل ما في الدار مظلم موحش" (٤٦) وتترجم بعدها محمد أحمد شكرى لتوماس جراى Thomas Gray "الحنن"، ولبن جونسون "ما أجملها".

على أننا رغم تقدم الإهتمام بالشعر، ورغم نوعية المنتقى منه والذي يدل على اطلاع المترجمين على الآداب الغربية. نلاحظ أن الإلتزام الحرفى بالمعنى والنص لم يصل إلى الحد المطلوب حيث تزيد بعض النصوص، وتنقص في البعض الآخر فلا تؤدي القصيدة في نصها العربى كل ماتؤديه في نصها الفرنسى أو الإنجليزي.

مثال ذلك يترجم عبد الحميد حمدى قصيدة شيللى الشهيرة "فلسفة الحب" Love's philosophy إلا أنه يزيدها إلى ما يقرب من الضعف بمعانى من عنده، ويؤلف ويزيد على النص الأصلي. حقيقى أنه أورد النص الأصلي في خلال ترجمته، ولكنه زاده لأكثر من ضعفه،

(٤٤) السفور : السنة الخامسة العدد ٣ ، ٢٠ نوفمبر سنة ١٩١٩ ص ٦ .

(٤٥) السياسة الأسبوعية : السنة الثانية العدد ٩١ ، ٣ / ١٢ / ١٩٢٧

(٤٦) السياسة الأسبوعية : السنة الرابعة العدد ١٧١ .

ثم هو من ناحية أخرى يزيد في تفسير المعنى المراد فنجد أنه يترجم الجملة "why not I with thine" إلى "فلم لا نختلط ؟ .. ولم لا نمتزج ؟ فتكونين لى وأكون لك .." (٤٧).

بل نجد أحيانا قصيدة مترجمة تنسب إلى شاعر كبير وهي لا تمت بصلة من قريب أو بعيد للقصيدة المترجم عنها ، فنجد ترجمة لحسن أبى الذهب للقصيدة "بيرس بوش شيللى Percy Bushe Shelly" المسماة "Remorse" "الكتابة" لا تمت إلى النص الأصلي بصلة.

فبالمقارنة :

Away ! The moon is dark beneath the moon.

Rapid clouds have drunk the last pale beam of even.

Away ! The gathering winds will call the darkness room.

And profoundest midnight shroud the resene lights of heaven. (٤٨)

يترجمها : "جلس طائر أرمل، حزينا على الحبيب، فحرق فرع زمن الشتاء، وكانت الرياح الباردة تهب فوقه ، وكان المجرى المتجمد ينساب من تحته. ولم تكن فى الغابة العارية ولاورقة شجرة، ولم تكن على الأرض ولوزهرة ساقطة، ولم يكن فى الهواء حركة، سوى أزيز عجلة الطاحونة" (٤٩).

ولم تكن هذه الجمل فى مقابل ما أوردنا من النص الإنجليزى، ولكنها ترجمة للقصيدة كلها والتي تصل فى نصها الإنجليزى إلى أربع وعشرين بيتا .

ومع ذلك نجدنا أمام شعراء يقفون أمام النص الغربى باحساس الشاعر وصدق الفنان، الذى يسير غور النص فيصل إلى مضمونه ومغزاه فيعبر عنه بلغة عربية راقية وتعبير دقيق، نجد محمد عبد المعطى الهمشبرى يعجب بشاعر فيتترجم له مجموعة قصارا من قصائده "حجاج العالم، أغنية إلى القمر" وينشرها على صفحات الرسالة (العدد الثامن سنة ١٩٣٣) بل يحرص أيضا على شاعرية الجملة العربية فيعنى بتراكيبها وأدائها المعنى :

(٤٧) السياسة الأسبوعية : السنة الرابعة العدد أول يونيو سنة ١٩٢٩ .

(٤٨) . The Oxford Book Of English Verse .

(٤٩) السياسة الأسبوعية السنة الرابعة العدد ٢٠٣ ، ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ .

"هو طائر حزين جلس يبكي إلفاله قد مات"
و "الأرض بين رفاق من النجوم تفاوتت أعمارها" إلى غير ذلك.

ومن هذا القبيل نجد "إبراهيم ناجي" الذي عرفناه من قبل مترجما لبعض قصائد لامرتين وغيره من الشعراء الفرنسيين. نجده يترجم لشلى قصيدته "إلى الريح الغربية Ode to the west wind" فيحرص على المعنى حرصه على شعره مما يدل على وعى كامل بأهمية الترجمة وأثرها.

يقدم للقصيدة بقوله : "،، وهذه القصيدة فى نظر النقاد أجمل قصائد شلى وأكثرها تعبيرا عن الجمال الفنى فى الشعر كله على الإطلاق".

"يأيتها الريح الغربية المجنونة، يانفس الخريف، أنت يامن تساق الأوراق الميتة أمام كيائها الخفى، كأرواح تهرب من ساحر يطاردها، صفراء وسوداء شاحبة، ومحمرة ملتهبية، شبه جموع ردت بوباء، أنت يامن تدفعين البنور المجنحة إلى قبورها القاتمة الباردة، فلا تزال دفينية فيها حتى تجيء أختك غادة الربيع فتتنفخ فى نفيها فتطير الأكمام الجميلة أسرابا أسرابا، وتفتدى فى الهواء وتملا السهول والتلال ألوانا وعبقا" (٥٠).

فى مقابل :

O wild westwind, thou breath of Autumn's being.
Thou, from whose unseen presence the leaves dead.
Are driven like ghosts from an enchanter fleeing.
Yellow, and black, and pale, and hectic red.
Pestilence, stricken, multitudes ! O Thou.
Who chariotest to their dark wintry bed.
The winged seeds, where they lie cold and low.
Each like a corpse within its grave, untill.
Thine azure sister of the spring shall blow.
Her clasion o'er the dreaning earth, and fill.
(Driving sweet buds like flocks to feed in air).
With living hues and odours plain and hill. (٥١)

(٥٠) أبوللو : أبريل سنة ١٩٢٣ ص ٨٨٢ .

The Oxford Book of English Verse . (٥١)

O'wind وهو يترجم آخر أبيات القصيدة والتي تقول :

If winter comes, can spring be far behind ?

على هذا النحو "أيتها الريح : إذا كان الشتاء مقبلا ، فهل الربيع بعيد".

وفى الحقيقة فإن هذا النموذج من الترجمة، يمثل النوع المثالي منها خلال الثلاثينات من هذا القرن.

ومع سنة ١٩٣٤ تطالعنا "أبوللو" بترجمة ممتعة لقصيدة من أعظم قصائد شاعر الإنجليز الكبير وردزورث عنوانها :

Ode on intimations of Immortality from Recollections of early childhood.

يترجمها تحت عنوان : "إيماءات الأبدية من ذكريات الطفولة الأولى" بقلم : "نظمى خليل" وهي ترجمة ممتعة حرص فيها على الإلتزام بالنص الإنجليزي "لقد أتى على وقت كنت أرى فيه المراعى والحراج والمجاري والأرض وسائر المرائى متشحة بالأنوار السماوية كأنها مجد وبعث لحلم، وهي الآن غيرها بالأمس، دورى كما شئت ليلا أو نهارا، فإن هذه الأشياء التى شاهدتها سوف لا أراها من جديد" (٥٢).

There was a time when meadow, grove and stream.

The earth, and every Common sight .. to me did seem.

A Parell'd in celestial light.

The glory and the freshness of a dream.

It is not now as it hath been of yore.

Turn wheresoe'er I may

By night or day.

The things which I have seen, I now can see no more (٥٣)

وهي قصيدة شيقة حاول مترجمها أن يقدمها فى نص عربى دقيق بالنسبة لنصها الإنجليزي.

(٥٢) أبوللو : ديسمبر سنة ١٩٣٤ ص ٧٩ .

(٥٣) . The Golden treasury ; P. 341 .

وهذه النماذج التي قدمناها من الترجمة للشعر العربي لا تمثل قدرا كبيرا من المترجمات التي شهدت هذه الفترة .. وإنما هي نماذج توضح اتجاه الترجمة وأسلوبها ومدى التقدم الذي شهدته خلال الفترة بين الحربين، إذ أن هناك قدرا لا بأس به من القصائد لشعبي وشكسبير وكولردج، على صفحات البيان والسفور وغيرهما تمثل نخبة مختارة من الشعر الغربي.

وكما سبقت الإشارة فإن الترجمة لم تقتصر على الشعرين الفرنسي والإنجليزي، وإنما تناولت غيرهما من الأشعار الغربية كالشعر الإيطالي والألماني والروسي والأمريكي، رغم أن أكثرها كان من الشعرين الفرنسي والإنجليزي. ففي سنة ١٩١٧ تطالعنا السفور بعدد من قصائد الشاعر الألماني "هنريك" هي "غضب الله - إلى حبيبة قاسية - إلى ديانيم - زورة كيوييد"، كما نجد في "بلاغة الغرب" لمحمد كامل حجاج نماذج من قصائد "جوت وشيللر وهنريش هين" في الجزء الثاني، وقصائد إيطالية للشاعر الإيطالي "جاكوليوباردى" هذا إلى جانب بعض الأشعار المنتورة - كما يسميها - للشاعر الروسي الكبير "ترجنيف" تنشرها صفحات "البيان" سنة ١٩٢٠ وصفحات الهلال سنة ١٩٢٥ (٥٤).

وفي مراجعتنا للوريات العربية التي ظهرت خلال هذه الفترة نجد اهتماما من السياسة الأسبوعية بترجمة بعض أشعار "شيللر" بقلم محمد كامل "التمثال المحبوب في سايس"، "اقتسام العالم"، ثم يترجم عبد الحميد على الشرقاوي عدة قصائد لجوته على صفحات نفس الجريدة منها "صبي الساهر"، بل نجد مترجما يؤثر الترجمة لشاعر واحد مثل "محمود حسن السيد" الذي يبدي اهتماما خاصا بشيللي، فيترجم له على صفحات السياسة الأسبوعية العديد من القصائد "من أدب الألمان ووداع هكتور" إلى غيرها من القصائد خلال عام ١٩٢٩ في الأعداد ١٦٦، ١٧٩، ١٧٠ من الجريدة.

ولأن حركة الترجمة قد أشتتت حركة اطلاع على الآداب الغربية، وعلى شعرائها وحياتهم ونتائجهم الأدبي، فإن الترجمة قد خضعت - فيما يبدو - لنوع من الاختيار. وهو وإن كان إختيارا تأثريا فرديا لا يخضع لخطه هيئة عامة أو مؤسسة ثقافية من أي نوع، إلا أنه - كما سبقت الإشارة - يلتزم بالمناخ الثقافي العام ومزاج العصر. ومن هنا حفلت الترجمات بمقدمات توضيحية عن الشاعر ونبذة عن حياته وأخطر الأحداث التي مر بها. وربما المناسبة التي قال

(٥٤) البيان : العدد الخامس . مايو سنة ١٩٢٠ ص ٣٤٦، والهلال ج ٦ ص ٩٧٢ سنة ١٩٢٥ .

فيها القصيدة المترجمة. فنجد عبد الحميد حمدي عندما يترجم نماذج للتون يضع مقدمة دراسية عن الشاعر. ثم مقتطفات من عدة قصائد تمثل وجهة نظر ما، وموقف ما إزاء الحياة والكون ملتون ثائراً لقد بصره. مرثية يرثي فيها زوجته الثانية كاترين، الوقت ... الخ".

وكما أولت السياسة الأسبوعية اهتمامها للشعر الألماني المترجم، وكذلك الرسالة. فقد حظى بدرجة من الإهتمام لدى "أبوللو" فنجد على صفحاتها "التمثال المغشى في سايس" لشيلل ترجمة على العناني و"وداع هكتور" سنة ١٩٣٢، لهنريش هين "أنشودة" على العناني كذلك.

مسرح شكسبير :

وكما أولت حركة الترجمة لمسرح شكسبير إهتمامها خلال الفترة التي تسبق سنة ١٩١٤ كما سبقت الإشارة، فقد وجدنا اهتماما أكبر خلال الفترة التي يدور خلالها البحث بين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٣٩. وكان مسرح شكسبير هو الوحيد بين مسارح كتاب الغرب الذي حظى بإهتمام المترجمين العرب خلال تاريخ الأدب العربي الحديث. وقد يرجع السبب لأهمية هذا المسرح من ناحية لدى الشعوب الأوربية، وما أضافه خلال تاريخها الأدبي. وربما لبحث المسرح العربي عن نصوص يستطيع تقديمها للتمثيل للفرق المسرحية المختلفة.

ولأن مسرحيات شكسبير لا تتسع - من حيث حجمها - لها صفحات الجرائد والمجلات اليومية أو النورية. فقد كان المنشور منها على صفحات هذه المجلات والجرائد مقطوعات قصار دون ما ترجم وطبع في شكل كتب حوى بعضها على عدد من المقدمات التعريفية بالشاعر ومكانته في الأدب الإنجليزي وتأثيره في الآداب الأوربية والغربية بصفة عامة.

ففي خلال الفترة الزمنية التي يدور فيها بحثنا من سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٩ كان المسرح العربي في مصر قد شهد تطورا كبيرا، فقبيل نشوب الحرب العالمية الأولى عقدت مجموعة من الشباب إجتماعا بمنزل الأستاذ محمود خيرت المحامي وقرروا تأليف جمعية أنصار التمثيل وإخراج رواية "دافيد جرك" المنقولة عن الإنجليزية^(٥٥). وقد اهتم جورج أبيض بمجهودهم وأشرف بنفسه على إخراج الرواية التي مثلت أواخر سنة ١٩١٤ لأول مرة. وفي أثناء

(٥٥) المسرح : د. محمد مندور ص ٤٣ .

الحرب فكرت جماعة من المالىين فى إنشاء شركة ترقية التمثيل العربى التى اختصت - كما هو واضح من تسميتها - بالمسرح المصرى والعربى لوز المترجم أو المنقول عن لغات أخرى.

ومما يذكر أن هذه الشركة بنت مسرح حديقة الأزبكية الحالى سنة ١٩٢١ وبدأت موجة من النشاط المسرحى بخلاف هذا تظهر فى مصر، ظهر نجيب الريحاني سنة ١٩١٦ وظل يعمل حتى توفي سنة ١٩٤٩، وكونت فرقة عبد الرحمن رشدى سنة ١٩١٧، وانضم لها مجموعة كبيرة من هواة التمثيل، كانت ماتكاد تختفى فرقة حتى تحل محلها فرق. إذ ماكادت تنحل فرقة عبد الرحمن رشدى ويتشتت أعضاؤها حتى يظهر يوسف وهبى ويؤلف فرقة ويتخذ لها مسرح رمسيس (الريحاني الآن) مكانا مختارا لها.

ولإلى جانب هذه الجهود الفردية التى كانت ولاشك جهوداً مخلصه، خاصة إذا عرفنا مدى التضحيات التى كان يبذلها أصحابها فى هذا الوقت. كانت هناك اهتمامات من جانب الدولة. فقد إهتمت الحكومة بتأسيس فرقة قومية، فشكلت سنة ١٩٣٠ لجنة للنظر فى وجوه ترقية التمثيل، واقتترحت اللجنة تكوين فرقة قومية من أحسن العناصر على أن تضمن الحكومة بقاها. كما اقترحت إنشاء معهد للتمثيل وإرسال البعوث إلى الخارج وتشجيع المؤلفين والمترجمين (٥٦).

وفى سنة ١٩٣٥ إهتمت وزارة المعارف بالأمر أيضاً فاعتمدت مبلغ ١٥ ألف جنيه سنوياً لإنشاء فرقة قومية فكلفت الشاعر خليل مطران بإنشاء الفرقة القومية وإدارتها. ووقتها استدعى المسيو إمبلى فابر مدير الكوميدي فرانسيز للإستفادة من خبرته فى إنجاح هذه الفرقة.

هذه النهضة التمثيلية كان لها ولاشك فضل فى نقل الآداب الغربية إلى اللغة العربية، وتقديم الثمين منه على المسرح العربى، فقد طالعتنا مجلة الزهور تحت عنوان يوليو قيصراً بقولها "رواية تمثيلية من أشهر الروايات، وأحكمها وصفاً، وأعظمها وقعا فى النفوس لمؤلفها نابغة الفن شكسبير الروائى الإنجليزى الشهير نقلها إلى العربية بعبارة بليغة مطابقة للأصل الإنجليزى حضرة الكاتب المجيد "سامى الجريدينى" المحامى وسننشرها تباعاً ابتداء من هذا الجزء بمناسبة النهضة التمثيلية الحديثة" (٥٧).

(٥٦) المسرح : د . محمد مندور ص ٤٧ .

(٥٧) الزهور : السنة الثالثة سنة ١٩١٢ ص ٣٢٨ .

والمجلة هنا تقدم هذه الترجمة فى أجزاء لقراءها "بمناسبة النهضة التمثيلية" التى كانت سببا مباشرا فى الإهتمام بمسرح شكسبير على وجه الخصوص. كما ظهرت مسرحياته مترجمة فى مجموعات. بل وتشهد المسرحية الواحدة عدة ترجمات، وتلخص فى كتيبات صغيرة حيناً آخر. فنجد - على سبيل المثال - مسرحية "تاجر البندقية The Merchant of Venice" تترجم أربع مرات. الأولى سنة ١٢٢ بقلم مصطفى عزيز القرشى، والثانية خلال نفس العام يترجمها خليل مطران، والثالثة سنة ١٩٢٦ بقلم نقولا الحداد والرابعة فى نفس العام يترجمها أحمد العقاد.

ثم تقدم بعد ذلك ملخصة عن "شارلزلام"، ومترجمة سنة ١٩٣٣ ضمن سلسلة قصص شكسبير فى العدد السابع منها ترجمة نقولا الحداد أيضا.

كما تترجم هنرى الثامن Henry the eighth أكثر من مرة، يترجمها عمر عبد العزيز أمين سنة ١٩٢٥، وفى نفس العام ترجمها أحمد العقاد وأحمد عثمان القرشى، ثم يترجمها بعد ذلك يعقوب إسكندر سنة ١٩٢٥ كذلك. على أن هذه الترجمة مفقودة جزئيا الأول ولم يبق غير الجزء الثانى من ص ١١٦ حتى ص ١٩٩ (٥٨).

وترجمت "بيركليس" أيضا مرتان، كانت الأولى لمحمود لطفى ثابت، ولم ينص فيها على سنة الطبع ولكنها وردت لدار الكتب قبل سنة ١٩٣٩ وتقع فى ٧٤ صفحة، والثانية لكامل يعقوب تحت عنوان "سهام الأقدار" ولم ينص أيضا على سنة الطبع، وإنما وردت لدار سنة ١٩٢٦ وقد دخلت على هذا الأساس فى فترة البحث" (٥٩).

وقد ترجمت مجموعات أخرى من مسرحيات شكسبير فترجمت هاملت سنة ١٩٢٢ وماكبث سنة ١٩٢٤ ويوليوس قيصر سنة ١٩٢٨ بقلم محمد حمدي، ثم ترجمت بعد ذلك بقلم محمد السباعى ثم بقلم ناشد لوقا. على أن كلا من الترجمتين الأخيرتين لم ينص فيهما على سنة الطبع. ولكن أشارت مجلة الهلال إلى أن ترجمة ناشد لوقا نشرت سنة ١٩٢٠ وأن ترجمة محمد حمدي أيضا نشرت سنة ١٩٢٠ ولها تمهيد واف بقلم محمد كامل سليم سكرتير الوفد المصرى (٦٠).

(٥٨) حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية : د. لطيفة الزيات ص ٢٥٨.

(٥٩) نفس المصدر : ص ٢٦٠.

(٦٠) حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية : د. لطيفة الزيات ص ٢٤٨.

على أننا نجد رواية "يوليوس قيصر" تنشر في السياسة الأسبوعية ترجمة "عائشة فهمى الخلفاوى" على فصول بداية من أواخر شهر فبراير سنة ١٩٢٩، وكان حرص الجريدة على نشرها على فصول أنها كانت مقررة على منهج البكالوريا لهذه السنة.

وترجمة العاصفة The Tempst ترجمها عن نسخة شارلز ماري لام & Charles Mary Lamb أحمد محفوظ حسن سنة ١٩٢٩. ثم ترجمها بعده أحمد زكى أبو شادي ثم ناشد سيفين في نفس العام، ويترجم سامى الجريدينى بعدها "هنرى الخامس" سنة ١٩٣٦.

ولقد حفلت هذه الفترة كذلك بمجموعة كبيرة من الترجمات والتلخيصات للأطفال، نجد ترويض النمرة ترجمة إبراهيم رمزي ومراجعة محمد فهم بك وعلى الجارم ومحمد مظهر سعيد. ثم نجد روايات الجيب تعنى بترجمة روميو وجولييت التي حظيت بشعبية كبيرة حتى تداولتها الأيدي وقد ترجمها عباس حافظ ثم سامى قصيرى بعد ذلك، ويقدم إبراهيم رمزي ترجمة لمسرحية أخرى من أعمال شكسبير وهى "الملك لير" King Lear "فاجعة ذات خمسة فصول" غير أن تاريخ طبعها لا يتضح على النسخة المودعة بدار الكتب إلا أن تاريخ الإيداع بها كان سنة ١٩٣٨ وقد راجعها خليل مطران ومحمد زكى المهندس وزكى طليعات.

وتطالعنا سنة ١٩٣٣ بمجموعة مسلسلية من مسرحيات شكسبير تصدر فى أجزاء ترجمها جميعا نقولا الحداد. كان العدد الأول منها ترجمة "العاصفة" والثانى "حلم خفى فى منتصف ليل صيفى" A mid summer night's dream والثالث "الشتاد" - وإن كنت لا أعرف مسرحية لشكسبير بهذا الاسم - والرابع: "جليبة بلاسبب"، والخامس "رجلا فيرونا"، والسابع "تاجر البندقية" The Merchant of Venice

وهذه الترجمات جميعا منقولة عن تلخيص Charles & Mary Lambs لمسرحيات شكسبير التى قاما بها خصيصاً تبسيطاً للأطفال. وقد حاول الدكتور إبراهيم مصطفى فى مصر هذه المحاولة فتناول العديد من مسرحيات شكسبير يلخصها ويبسطها للأطفال فأخرج مجموعة كبيرة منها هى: روميو وجولييت، والعاصفة، عطيل، وماكبث، وإخضاع المتمرده وهاملت، والملك لير، وجمعة فارغة وتاجر البندقية، ودقة بدقة، وأخطاء مسلية^(٦١).

(٦١) موجودة بفهارس دار الكتب المصرية تحت أرقام ١٦٧٩٠، ١٦٧٩١، ١٦٧٩٢ والفن (ز).

وقد ظهرت محاولات أخرى في مجال تقديم المسرح الشكسبيرى للقارئ العربى، وذلك عن طريق التلخيص النثرى لأحداث المسرحية فنجد كاتبا كعبد الفتاح السرنجاوى يقدم خلاصة نثرية لمسرحية ماكبث يطبعها سنة ١٩٢٤، وهى فى مجملها لا تخرج عن كونها تلخيصا للرواية ربما لا يحمل أيضا روحها وماتهدف إليه. ذلك أن دقة العمل المترجم لا يكمن فى مجرد تقديم الأحداث ونقلها من لغة لأخرى، ولكن فى محاولة التوصل لروح النص والمعنى المراد، وأهدافه البعيدة ومراميه التى يحاول المؤلف أن ينقلها للقارئ الذى تختلف درجة تفهمه ووعيه بهذه الأهداف والمرامى وفقا لدرجة تفتحه الثقافى.

وقد خرجت سلسلة "على مسرح التمثيل" مجموعة أخرى من أعمال شكسبير : كريولينوس، وروميوجولييت ، ويوليوس قيصر، وعطيل، والمملك لير.

على أن هذه المترجمات ليست دقيقة فى جملتها، فهى إلى جانب كونها ترجمة حرفية لفظية، كانت فى بعضها ركيكة يستحيل مقابلتها بالنص الأسمى. وربما كان السبب يرجع إلى ضعف المترجم فى اللغة المنقول منها والمنقول إليها. إلا أن الفترة الزمنية التى قدمت فيها هذه الأعمال. حيث كانت محاولات المترجمين بادئة، هى التى أخرجت هذا النوع من المترجمات وأتاحت الفرصة له. نظرا لعدم وجود المترجمين نوى الباع الطويل فى هذا الميدان. هذا فضلا عن صعوبة نص شكسبير الذى يحتاج إلى أكثر من معرفة اللغة معرفة دقيقة، معرفة عدد آخر من المعارف العامة التى تعين المترجم على فهم النص وروحه منها تاريخ آداب الفترة المؤلف فيها النص الغربى، ومنها تاريخ المنطقة العام، بل ويضيف بعض الباحثين أهمية معرفة جغرافية المنطقة وظروفها البيئية والمعيشية وطرق الحياة ونبذة عن تاريخها العام وأجناسها.

فى ترجمة عمر عبد العزيز أمين لهنرى الثامن سنة ١٩٢٥ يقدم لها بقوله : "بطلبة القسم الثانى لشهادة الدراسة الثانوية نخص هذا الكتاب وقد نحونا فى إخراجة تذليل المعقد من معجمه، وتقريب ماخاق جناحه من ألفاظه. وأملنا وطيد فى أن يقع من نفوس الطلبة عين الموقع الذى نرجوه له، وأن يشدد أزرهم فى خطوتهم الأخيرة إلى فجر الحلقة الثالثة من المنهج الدراسى" (٦٢) وهو يشير فى مقدمته لعمله على أنه كان خدمة للطلبة وتيسيرا لهم على

(٦٢) هنرى الثامن : ترجمة عبدالعزيز أمين : ص ٢ .

عملهم، وهي كما يقول "لم تكن في روعة سابقاتها من مؤلفات شكسبير إلا أنها أكثرها تعقيدا" (٦٣).

وقد كان العرب حريصا على ترجمة كافة المقدمات التي أودعها في كتابه فترجم مقدمة بقلم : ت . كارترايت نقلا عن الطبعة الإنجليزية التي قررت للمدارس بعنوان "مسرح الدرام في إنجلترا في العهد الأليزابيثي". وترجم حديثا عن الرواية بقلم : ك . ودايتين بعنوان : "رواية الملك هنري الثامن . تمهيد".

ولأن المترجم كان يخاطب الطلبة الذين يدرسون هذه الرواية ضمن برامجهم الدراسية، حاول أن ينقلها لهم في دقة وحاول أن يهيء لها الجو العام الذي تنور فيه أحداث المسرحية، فيقدم لها بملحوظة يقول فيها "ولقد رأينا حرصا على منفعة الطلبة، ولأن أغلب الأسئلة التي تلقى عليهم في امتحان القسم الثاني من شهادة الدراسة الثانوية إنما تتناول المقارنة بين طبائع وفعال أبطال الروايات الشكسبيرية. من أجل هذا جميعه قررنا أن نلخص في الأسطر التالية كل مايمكن استخلاصه من بين صحائف هذا الكتاب، ومايهم الطالب ويهيء لديه فكرة عن أبطال الرواية" (٦٤) ثم يبدأ حديثه عن الشخصيات بالملكة كاترين، ثم بالملك هنري الثامن وتليهما بقية الشخصيات، إلا أننا كنا نتوقع بعد هذه الملحوظة تحليلا كاملا للشخصية يبين أبعادها ومؤثراتها وتأثيراتها، لا أن نطالع أحداثها في المسرحية، فقد كان كل عمل العرب في هذا التقديم والتوضيح الذي وصفه للشخصيات أن سرد أحداث كل شخصية من هذه الشخصيات على حدة بخلاف ماكان متوقعا في مثل هذه الحالة.

وقد نقلها العرب في خمسة فصول مقسمة إلى عديد من المناظر وهي في مجملها دقيقة النقل بمعنى لأنها مدرسية فلم تترخص في الحذف والبتير ولكنها مملوءة بهنات لم تسطع التخلص منها . وهي على كل حال في أسلوب عربي سليم.

على أننا نجد نموذجا آخر لمسرح شكسبير المترجم للعربية قام به كاتب له مكانته في عالم الأدب الحديث وهو محمد السباعي الذي قدم للمكتبة العربية الكثير من القصص والذي كان

(٦٣) نفس المصدر : ص ٣ .

(٦٤) نفس المصدر : ص ٣٩ .

رائدا من روادها الأوائل. ترجم "يوليوس قيصر" ولم يعلم تاريخ طبعها ولكنها أودعت دار الكتب سنة ١٩٣٧ (٦٥) بدأها بقهرست بأسماء الشخصيات. ثم بدأ النص الأصلي للرواية مترجما دون مقدمات، إلا أنه لا ينسى في نهاية الترجمة أن يقدم "نبذة طريفة تتضمن وصفا دقيقاً وشرحاً تحليلياً عن أهم أشخاص الرواية" يتحدث عن يوليوس قيصر وعظمته ومهارته الحربية ومركزه في روما وطفليته وميله إلى التصديق بالخرافات. ويتناول "بروتاس" صفاته ووطنيته ودمائه وحنانه وخياليته، ثم يتناول بعده (كايس كاسبس) كنفيز "لبروتاس" في كل شيء حذقه للسياسة ونواحيه الكريمة في أخلاقه ومصرعه وحادثه مصرعه. على أن العمل في حد ذاته كعمل مترجم لنص انجليزي من أسلوب القرن السابع عشر، ربما كان السبب في عدم دقة الكثير من هذه الأعمال المترجمة، ذلك أن الحكم عليها من ناحية التزامها بالنص لن يكون منصفاً لصعوبة لغة شكسبير بالنسبة للإنجليزية الحديثة، والتي كانت سبباً في غموض بعض العبارات على المترجمين (٦٦).

على أن الإهتمام بكشسبير كان أيضاً - في بعض الأحيان - يصل إلى طريقة الطباعة. ونوعية الورق والحروف ومدى وضوحها. وقد يزود النص ببعض الرسوم التوضيحية كما جاء برواية العاصفة The tempest (موضحة بطائفة من الصور الشهيرة) وقد عنيت بترجمتها إدارة مجلة "المقطف" سنة ١٩٢٩ بقلم أحمد زكي أبي شادي. وفي الحقيقة أن عمل أبي شادي في هذا النص كان أميناً إلى حد معقول، فهو يصدرها بقوله أنه كان يعتزم نقلها نظماً إلا أن شواغل العمل منعت بعد أن سار في عمله فترة كبيرة وإذا بالكثيرين يصرون عليه نقلها إلى العربية نثراً وكان من أول هؤلاء أصحاب جريدة المقطف. وفعلًا قام بالعمل على هذا الأساس وقدم إنتاجه ذلك "وقد اعتمد في هذه الترجمة على شروح كثيرة فضلاً عن ملاحظاتي الخاصة، وأثرت طبعة نلسن لما فيها من الإرشادات المسرحية المعنية بالطلبة والممثلين" (٦٧) وقد أعرب عن رأيه في ترجمة شكسبير "وعندي أن هذا الشاعر العالمي خالد الذكر جدير بأن تترجم رواياته شعراً مرسلًا وشعراً حراً. وكلاهما مستطاع لولا حقارة الجزء من الناشرين أو من القارئ أو من جميعهم. ولكن إذا كانت ظروف البيئة ماتزال قاصرة عن مكافأة الشاعر المجتهد المبتدع.

(٦٥) تحت رقم ١٨٧٩ (أب)

(٦٦) يوليوس قيصر : ترجمة محمد السباعي طبعة مكتبة الوهد ص ١٨٧ وما بعدها .

(٦٧) العاصفة : أحمد زكي أبو شادي طبعة المقطف سنة ١٩٢٩ ص ٢ .

فإن ذلك لايسبغ بحال التهاون فى الترجمة النثرية، وقد تكون على تواضعها قدرة على إنصاف فن شكسبير^(٦٨).

وقد حرص المترجم كل الحرص على لغته، وحرص أيضا على النقل الأمين قدر المستطاع فى زمانه للفظ والمعنى، فهو عندما يترجم "وجهها إلى الريح"^(٦٩) لاينسى أن يقدم المقابل الذى أخذ عنه هذه الجملة من النص الأسمى، وذلك ربما لأنه لم يجد ترجمتها فيصفها للقارئ بكل أمانة فى الهامش بقوله "يقابل ذلك فى لغة شكسبير Lay her a hold أو "رتم أسمر" brow Furze نبات شائك بذره كالعس" ^(٧٠) إلى غير هذه الملاحظات التوضيحية، وهى تدل على الرغبة فى الوصول إلى المعنى الدقيق للنص الأسمى.

وفى نهاية الترجمة يقدم نظرات تحليلية تشمل موضوع الدراما وأصلها أو قصة العاصفة، ويقدم فيها تلخيصا لأحداث المسرحية، ثم مؤلفها، ولاينسى أيضا شكلها الفنى وتلخيص فصولها فصلا فصلا وشخصياته بروسيبيرو، وميراندا، وأريك، وكليبان وألونسو وفرديناند الجنزالو وأنطونيو وسيباستيان والاستيفانو وترنكويولو، ثم يختم هذا كله بحديث عن شكسبير الفنان وفنه ثم يختتمها بالمراجع التى أخذ عنها .

ورغم أنه يترجمها نثرا، إلا أنه يقدم نشيدها الختامى شعرا :

الآن قد خذلت رقائى ومايرى من قوة عندى يعود إلى
وهى الضئيلة فالحقيقة أذنى أما السجين الآن طوع نفوذكم
أو شطرنابولى أعاده فلا تنسوا عنى وقد أرجعت لى بوقيتى
وصفحت عنى خائنى، لاتتركونى مرغما فى ذى الأراضى القاحلة ^(٧١).

وذلك ترجمة للنص الإنجليزى :

1- Now my charms are all o'erthrown.
And what strength I have's mine own.

(٦٨) نفس المصدر والصفحة .

(٦٩) نفس المصدر : ص ٨ .

(٧٠) نفس المصدر : ص ٩٦ .

(٧١) نفس المصدر .

2- Which is most faint, Now it 's true.

I must be here confined by you.

3 - Or sent to Noples, let me not.

Since I have my dukedom got.

4- And pardon'd the deceiver, dwell.

In this bare Island by your spell.^(٧٢)

وهو يبذل جهدا في توضيح ما يستفلق فهمه، ولذا ما أحس أن الكلمة العربية ربما لا تؤدي
المراد من معنى الكلمة الإنجليزية فنجدّه يضع كلمة "رقاي" في مقابل My charms ولا ضئيلة
في مقابل most faint .

وقد حظيت العاصفة أيضا باهتمام مترجم آخر في نفس السنة، هو ناشد سيفين الذي
ترجمها ترجمة توخى فيها "غاية الدقة لفائدة المتأدبين والطلبة وتخير في صوغ العبارات أداها
إلى أداء المعنى في غير تصرف مع المحافظة على الروح التي أفرغها فيها الشاعر العظيم قدر
ما يسمح النقل من الشعر بلغة إلى النثر بلغة أخرى^(٧٣) إلا أنه يلاحظ أيضا أن هذا الالتزام
توقف عليه "غموض بعض العبارات فشرحتها حيثما وجدت بما يقر بها إلى الفهم"^(٧٤).

وقد قدم في بداية حديثه بتمهيد تناول فيه تاريخ وضع المسرحية، وملخصا وافيا لها
ولكل فصل من فصولها. راعى فيه إجمال أحداثها إجمالا كبيرا حتى أن تلخيصه لم يتعد
الورقتين من القطع المتوسط، ثم قدم دراسة تحليلية لأهم أشخاص المسرحية : بروسبيرو وأريل
وكالسيبان، ثم يختتم هذا بفلسفة الرواية، وكيف حاول شكسبير في روايته إدخال السحر
والطرفة على نطاق واسع أكثر مما كان من قبل، وربما كان السحر والطرفة هنا تتشابه مع
مناجيدته في حلم ليلة صيف.

ويفسر المترجم هذا بأنه "مجازاة للجمهور الإنجليزي الذي كان شديد الإهتمام بالعلوم
السحرية التي كان لها بين العلوم في ذلك العصر القدر المعلن"^(٧٥).

The Tempst : Macmillan 1905 P. 70. (٧٢) :

"(٧٣) للعاصفة : ناشد سيفين . الطبعة الرحمانية سنة ١٩٢٩ (المقدمة) .

"(٧٤) نفس المصدر .

"(٧٥) نفس المصدر : ص ١٨ .

والحقيقة أن الترجمة كانت في غير قليل من الحرص على تأدية المعنى. فبالمقابلة :

"ميرازا : مادمت قد أثرت بسحرك ياوالدى العزيز، هذه العاصفة فهدئها، إن السماء
لتنذر بأن تصب علينا نارا خانقا لولا الأمواج ترتفع إلى الجلد فتطفئ ناراها، لقد تأملت للذين
رأيتهم يتألمون، إنها لسفينة فاخرة تحمل بلاريب أناس من العظماء تلك السفينة التى تحطمت
كلها. إن حرافهم مزق قلبى تمزيقا، مساكين. لقد هلكوا. لو كنت إلهة قديرة لجعلت الأرض
تبتلع البحر قبلما يبتلع البحر هذه السفينة الفاخرة وركابها.

بروسبيرو : لاتجزع ولا تخافى، وليطمئن قلبك فلم يصيبهم مكروه" (٧٦).

Mir : If by your art, my dearest father, you have.
Put the wild waters in this roar, allay them.
The sky, it seems, would pour down stinking pitch.
But that the sea, mounting to the welkin's cheek.
Dashes the fire out, O, I have suffer'd.
With those that I saw suffer, a brave Vessel.
Who had, no doubt, some noble Creatures in her.
Dash'd all to pieces, O'the Cry did Knock.
Against my Very heart. Poor souls, thy perish'd.
Had I been any God of power, I would.
Have Sunk the Sea within the earth or e're.
It should the good ship so have swallowed and
The Freightin souls within her.

Pro : No more amazement, tell your piteous heart.

Be collected There's no harm done . (٧٧)

فمن هذا النص نستطيع أن نلمح جهدا نحو الدقة فى الترجمة، إلى جانب حرصه على
نقل كل فصل بمناظره نقلا كاملا بون تغيير فى الترتيب أو الزيادة أو النقصان كما حدث فى
ترجمة خليل مطران لهاملت وغيرها. وهو يحرص أيضا على تفسير ما يستغرق التعبير عنه

(٧٦) نفس المصدر : ص ٢٨ ، ص ٢٩ .

The Tempst : P. 6. (٧٧)

والسبب في اختياره إذا ما أحس باختلاف الآراء في ترجمتها . ويثبت تعليقه في هامش الكتاب ففي ترجمته للجملة Seb : We would so, and then go a bot-fowling (٧٨) يقول : "سباستيان" إنا لفاعلون وسنخرج من ثم لصيد الطيور بالمضارب" وهي ترجمة للنص الإنجليزي ولكنه يختلف فيترجمه bot-fowling فالبعض يترجم bot بمعنى وطواط فيكون بالمعنى الأخير. وهي من أنواع الرياضة التي تمارس في الليالي الليلية، ويشارك فيها فريقان أحدهما يحمل عصيا طويلة تطلى في أعلاها بالقار، أو يثبت فيها فتائل لتوقد عند ابتداء الصيد، والثاني يحمل أغصان الشجر فاذا تهيأوا للصيد أضيئت المشاعل فتخرج الطيور من أوكارها على الضوء فيبادر الآخرون بضربها بالأغصان فتهاوى ويمسكونها" (٧٩). وتنتشر مثل هذه الهوامش كثيرا في هذه الترجمة.

وبخلاف هذا وجدنا في خلال هذه الفترة الزمنية اهتماما كبيرا لا بمسرح شكسبير فحسب ولكن بالدراسات الواسعة عن شكسبير فإلى جانب ما كانت توليه الصحف بصفة عامة من اهتمام فقد كانت كل مسرحية تترجم تحمل في طياتها إما دراسة عن مسرح شكسبير كما سبقت الإشارة ، أو دراسة عن أحداث ما من المسرحية المترجمة.

وتقابلنا في خلال هذه الفترة الزمنية ترجمات متعددة لترويض النمرة بقلم إبراهيم رمزي ومراجعة محمد فهم بك وعلى الجارم ومحمد مظهر سعيد سنة ١٩٣٣، وماكبث لأحمد محمود العقاد وآخرين سنة ١٩٢٣، إلى جانب مجموعة كبيرة أخرى مجهولة التاريخ من الراجح أنها تدخل ضمن هذه الفترة الزمنية فقد وجدناها مودعة بدار الكتب في الفترة الزمنية للبحث وهي : الملك هنري الثامن ترجمة عبد الرحمن فهمي، وكوميديا الأخطاء لعبد الحميد أبي حامد، وكاريولينس لمحمد السباعي، ويوليوس قيصر لمحمد السباعي أيضا، وأخرى لناشد لوقا.

نال شكسبير إذن اهتماما كبيرا لم يشهده شاعر آخر في تاريخ الآداب العالمية من اللغة العربية، فقد نال مسرحه والفناني اهتماما يدل على فهم المثقفين المصريين للشاعر ومكانته في أدب قومه. ولقد كان هذا الإهتمام واضحا في ترجمة المسرحية الواحدة ترجمات

Ibid : P. 28. (٧٨)

(٧٩) العاصفة ص ٦٩ ، ص ٧٠ الهامش .

عدة، وفي محاولة وضع الشروح والنصوص والمقدمات النقدية والدراسية له ولأعماله، وكان جزءاً من الإهتمام موجه لطلبة المدارس الذين قررت عليهم بعض مسرحياته، حتى أننا نجد بعضهم يضع الأسئلة الدراسية في خاتمة الرواية مثل "ناشد سيفين" في ترجمته "العاصفة" فقد أتبع النص بملحق صغير يتضمن الأسئلة حول الرواية في جامعتي كمبردج وأكسفورد.

ولقد كان للنهضة المسرحية دورها ولاشك في تقديم شكسبير للقارئ العربي والمسرح العربي على السواء. فلاشك أن بعض هذه المسرحيات المترجمة، قد قدم أو لا للمسرح بهدف تمثيلها، ولترقية المستوى الفني للأداء المسرحي. ولم تخل دار مسرح في تلك الحقبة من رواية أو أخرى لشكسبير.

وعلى كل حال فمن الملاحظ أن حركة الترجمة قد حاولت خلال هذه الفترة أن تكون أكثر التزاماً بالنص الشكسبييري وجملته، رغم تصرفهم أحياناً في المعنى عندما يستغلق عليهم فهمه، باستثناء عدد يتقن اللغتين حاول أن يقدم نصاً عربياً مقارباً في مضمونه ومعناه للنص الإنجليزي كمحمد السباعي وناشد سيفين وأحمد زكي أبو شادي. وقد حاول المترجمون جميعاً البعد عن الأغراب في اللغة والتمسك بأهذاب المحسنات البديعية والبيانية مما قد يخرج بالنص عن حدوده الواضحة. إلا أننا نجد البعض قد استعار بعض الأساليب العربية الشائعة كالمستجير من الرمضاء بالنار" أو استخدام كلمة "الرغى" بدلا من "الثثرة" مثل ناشد سيفين في ترجمته للعاصفة رغم دقتها وإتقانها.

رباعيات الخيام :

حظيت رباعيات الخيام في خلال هذه الفترة بعناية كبيرة من المشتغلين بالأدب والنقد والترجمة. وكانت ولاشك فاتحة عهد جديد لهذا الشاعر الفارسي الكبير الذي ظل ذكره على النسيان قروناً عدة حتى قبض الله له مستشرقاً إنجليزياً هو العلامة "توماس هيد Thomas Haude أستاذ اللغتين العربية والعبرانية في جامعة أكسفورد فترجم شعره سنة ١٧٠٠ إلا أنه لم يستطع أن يلفت إليه الأنظار كما فعل من بعده إدوارد فيتزجيرالد Edward fitzgerald الشاعر الإنجليزي الذي كان له فضل إذاعة ذكر عمر الخيام في الأدب الإنجليزي بترجمته الرائدة لرباعياته سنة ١٨٥٩ في خمسة وسبعين رباعية (٨٠) شاعرت وذاعت في طول

(٨٠) رباعيات الخيام : ترجمة أحمد حامد الصراف سنة ١٩٣١ . المكتبة العربية بغداد ص ٢٨ .

أوروبا وعرضها، فعاد لصياغتها شعرا مرة أخرى سنة ١٨٦٨ في مائة وعشرة رباعية نفذت جميعها فور صدورها. إلا أن ترجمة الرباعيات لفت أيضا أنظار المستشرقين فترجم هامر برسفال المستشرق النمساوي الرباعيات وينشرها في كتاب له عنوانه تاريخ الدولة العثمانية وذلك سنة ١٨١٨ (٨١) ثم يترجم المستشرق غرسن بوتاس عشر رباعيات منها سنة ١٩٥٧. إلى غير هؤلاء ممن أهتموا بهذا الأثر الكبير.

على أن الاهتمام بهذه الرباعيات قد شغل أيضا بعض الأدباء العرب فكانت أول ترجمة لها هي تلك التي يضطلع بها وديع البستاني سنة ١٩١٢ والتي أشرنا لها من قبل. ثم تلتها ترجمة عن الإنجليزية يقوم بها محمد السباعي سنة ١٩٢٢ ثم يترجمها أحمد رامى عن الفارسية سنة ١٩٢٣ ثم ترجمها جميل صدقى الزهاوى سنة ١٨٢٨، وأحمد حامد الصراف سنة ١٩٣١ وأحمد الصافي النجفي سنة ١٩٣١ عن الفارسية أيضا كما يترجمها أحمد زكى أبو شادى في نفس العام عن الفارسية كذلك .

وأهمية بعض هذه الجهود لا ترجع إلى النص المترجم فحسب، وإنما ترجع - بالإضافة إليها - إلى ما يضمه المترجمون مترجماتهم من دراسات تشمل حياة الخيام وعصره وفلسفته وشعره مع دراسة واسعة - أحيانا - لجوانب حياته في الشرق العربي عامة وفي فارس خاصة كما نجد فيما كتبه أحمد حامد الصراف في ترجمته حيث وضع مقدمة في حوالى ١٨٤ صفحة من القطع المتوسط حول الشاعر وحياته وعصره . تحدث فيها عن أول عهده بالخيام ورباعياته. ثم يعرج على تاريخ حياته وأثار هذا التاريخ في كتب المؤرخين كالرازي والبيهقي والكاكاني والشيرواني وابن الأثير والقزويني ثم يعرج على الوثائق التي منها خرجت الرباعيات والتي اعتمد عليها المستشرق زوكوفسكى وعثر عليها. وقد تناولت المقدمة مكانة الخيام في الآداب الغربية وبداية اهتمامهم به. وأول من ترجم الرباعيات من المستشرقين وأرائهم في شعره وفلسفته ويعود بعدها للرباعيات في اللغة العربية والتركية والعبرية .

ولضرورة عرض البيئة التاريخية للخيام نجده يتناول الوضع السياسى للدولة السلجوقية الكبرى التي في عهدها نشأ الخيام. والحروب الصليبية التي دارت رحاها في عهده وطانفتى

(٨١) نفس المصدر .

الإسماعيلية والباطنية ومبادئهم وتعاليم ابن الصباح زميل صباه وزعيم "الشعاشين" وانتقل إلى شعراء عصره الأبيوردي والطفراني وعثمان مختاري، وزعماء الحركة الفكرية في عصره الغزالي والشهرستاني والشيخ أبو اسحق، ثم انتقل بعد هذه المقدمة الصافية إلى النص الأصلي للرباعيات بترجمة رباعية من الأصل المثبت للغة العربية.

وكما فعل الصراف، فعل أحمد الصافي النجفي. فكلامهما يترجم عن الفارسية ويثبتها في كتابه، وكلامهما يعتمد على النص الفارس اعتمادا كاملا، ينقله بحرفه قدر الإمكان، ولكنه يضع مقدمة مختصرة على غير ما فعل الصراف (٨٢) يعرض فيها لعدد من القضايا عن الخيام شعره وفلسفته حتى أنه قدم لها بقوله: "نظرة مستعجلة في شعر الخيام وفلسفته" أما ترجمة أحمد زكي أبي شادي التي نظمها سنة ١٩٢٨ فقد أشار في تصديرها إلى أنه قد نظمها اعتماداً على الترجمة النثرية الحرفية للأستاذ جميل صدقي الزهاوي (٨٣) إلا أنه لم يضع لها أية مقدمة. وقد قسمها إلى ثمانى أقسام الأول في الخمر والثاني في الكوز والثالث في التذمر والرابع في العظمة والأخلاق والخامس في الحكمة والشك والسادس في العشق والسابع فيما خاطب عبد الله والثامن في مطالب شتى، واقتصر في جملتها على اثبات مجموعات من رباعيات الخيام تدور كلها في معنى من معانى هذه الأقسام الثمانية.

ولقد كان من الواضح أن الترجمة عن الفارسية أكثر شيوعاً من الترجمة عن الإنجليزية. فقد ترجمها أيضاً جميل صدقي الزهاوي سنة ١٩٢٨ فترجم الأصل الفارسي رباعية رباعية نثراً، ثم عاد إلى نظمها شعراً بعد سنة ١٩٢٨ واختار منها مائة وثلاثين رباعية.

على أن الذى يعيننا من هذه المترجمات جميعاً لرباعيات الخيام هو ترجمة محمد السباعي عن النص الإنجليزي لفتنجرالد، وخاصة في طبعته الأولى سنة ١٨٥٩. فجاءت ترجمة السباعي في ٧٥ خماسية شائها شأن ترجمة فتنجرالد الأولى التي احتوت على ٧٥ رباعية. وقد التزم السباعي معانى رباعيات فتنجرالد إلا في بعض الحالات التي يخرج فيها السباعي عن النص الأصلي نزولاً على الأحكام الفنية أو هروباً من صور دقيقة أو عجزاً عن فهم المعنى الأصلي (٨٤).

(٨٢) رباعيات الخيام : أحمد الصافي النجفي . سنة ١٩٣١ (المقدمة) .

(٨٣) رباعيات الخيام : أحمد زكي أبو شادي . طبعة مطبعة المقتطف سنة ١٩٣١ (التصدير) .

(٨٤) حركة الترجمة الأدبية : د . لطيفة الزيات الكتاب الرابع الفصل الثاني من ٣٧٣ .

وقد حرص السباعي في مقدمته للترجمة العربية للرباعيات على ذكر نبذة من حياة الخيام وحصلته بنظام الملك والحسن بن الصباح اللذين كان لهما شأن في تاريخ تلك الحقبة. وقد حرص أيضا على تناول فلسفة الخيام بالتفسير والتحليل. هذا الشاعر الذي كانت ميزته على شعراء الغرب المتصوفة أنه بينما نرى شخصيات أولئك الشعراء تختفى في ثنايا قوانينهم وتضمحل وتنسى في طيات كتاباتهم وتضاعيف رموزهم، نرى شخصية الخيام بكل ما يزينها ويشينها من صفات وهذات وتزعجات وميول وشبهات واضحة لنا بارزة أمامنا كما لو كنا جالسين معه على مائدة الشراب بين الأقداح والعطر والملاب والغادة الكعاب وهو يصيح بالنديم الصبيح :

أشرب الصهباء في ظل الصبا ما زها ورد بتيجان الربى
ولذا ساقى المنيا أوحيا شرية مضت وممرت مطعما
فاحس جلدا خمرة الموت الزوام (٨٥)

وتقع الرباعيات في شكلها هذا في مقابل رباعيات لغتجزرالده متأثرة بمعانيها .. وقد بدأها :

غرد الطير فنبه من نفس وأدر كأسك فالعيش خلس
سل سيف الفجر من غمد الفلوس وانبرى في الشرق رام أرسللا
أسهر الأنوار في هام القلاع (٨٦)

يقابلها في النص الإنجليزي أول رباعية لغتجزرالده :

A wake ! For morning in the bowel of night.
Has flung the stone that puts the stars to flight.
And So ! The hunter of the east has Caught.
The Sultan's Turret in a noose of light.

واضح من المقارنة بين النصين مدى الفارق الكبير في المعنى الدقيق لكل منهما.
وهو يترجم الرباعية الثانية لغتجزرالده :

(٨٥) رباعيات الخيام : ترجمة محمد السباعي طبعة المكتبة التجارية الكبرى ص ٢٠ - ٢١ .

(٨٦) نفس المصدر : ص ٢٩ .

Dreaming when dawn's let hand was in the sky.

I heard a voce within the tavern cry.

"Awake, my litle ones, and fill the cup.

before life's liquor in its cup be dry".

على هذا النحو :

صاح بي في النوم طيف هاتها نملا الأكواب من ياقوتها

وكما ينصب في كاساتها خمرة الروح وترتد إلى

منبع بالغيب مجهول البقاع (٨٧)

وفي هذه الفترة كان المازني قد ألع بالخيام وقدم عنه دراسة قيمة في كتابه "حصا

الهشيم" الذي صدر سنة ١٩٢٤ وقد انتقد ترجمة أحمد رامى للرباعية الأولى :

سمت صوتا هاتفا في السحر نادى من الحان غفاة البشر

هبوا أملوا كأس الطلى قبل أن تفعم كأس العمر كف القدر

فينقحها ويترجمها على هذا النحو :

بينما احلم والفجر رطيب طرق السمع من الحان مهيب

كأسكم من قبل أن تؤذنكم كأس محياكم بمحتوم النضوب (٨٨)

وبالمقارنة بين هذه الترجمات الثلاث للرباعية الإنجليزية لفتزجيرالد، نجد أن السباعي كان

يحاول الإستعانة بالنص الإنجليزي في الوصول للمعنى العام للقصيدة لا أن يترجمه ترجمة لفظ

ومعنى. أما رامى فقد حاول إنشاء رباعيات مستوحاة من رباعيات الخيام في نصها الفارسي

في حين كان السباعي أكثر التزاما بالنص الإنجليزي وأكثر قربا من معناه.

فنجد في ترجمته للرباعية :

Here with a loaf of bread beneath the bough.

Aflask of Wine, a book of Verse and Thou.

Beside me singing in the wilderness.

And wilderness is paradise enow.

(٨٧) نفس المصدر : ص ٣٠ .

(٨٨) رباعيات الخيام : السباعي .

والتي ترجمها السباعي على هذا النحو :

وأخل بي نحس شرابا عتقا ثم نلهو بنشيد نمقا
ورغيف تحت ظل أورقا وأشد بالألحان يرتد الخلا
جنة راق بها الحسن وراع (٨٩)

وقد ترجمها رامى عن الفارسية على هذا النحو :

زجاجة الخمر ونصف الرغيف وما حوى ديوان شعر طريف
أحب لى إن كنت لى مؤنسا فى بلقع من كل ملك منيف
يقول عنها أنها ضد رباعية فتزجرالد، ولكن الأخيرة أكثر اتزاناً ويترجمها المازنى على
هذا النحو :

وبحسبى تحت أفنان رطاب زق خمر ورغيف وكتاب
وتفنن فيرتد اليباب مثل همى من فراديس رغباب

وواضح وعى المازنى وفهمه لفن فتزجرالد فى ترجمته للرباعيات.

وقد حرص السباعي فى كافة خماسياته على شرح كل ما هو مغلق الفهم من الكلمات وقد كان فى شرحه يعلم أنه ينتقى الوحشى من هذه الكلمات العربية، وما كان أغناه عنها، على أن أسلوبه كان واضح التأثير بأسلوب الشعراء الفحول من الجاهليين، ففيه الطعن والبقاع والصروح، وفيه النؤبان والفهود من حمى جمشيد إلى غير ذلك من ألفاظ العربية الوحشية، فكان لا بد وأن يقابل هذا بتفسير المعنى، وتفسير الكلمات فى كثير من الأحيان، وهو مع ذلك قد ارتفع بأسلوب الرباعيات فى العربية إلى سماء لم يدانه فيها أحد، وذاعت ترجمته ذيوها كبيرا وتأثر بها الشعراء لقرب جوها العربى من الشعر الأصيل غير المترجم.

وقد عنى المترجم أيضا بتفسير الكلمات ذات المفزى الأسطورى أو التاريخى فى الرباعيات، فيبين للقارئ عيد النيروز وهو أول يوم من السنة الشمسية، وهو عند الفرس يوم نزول الشمس أول برج الحمل (٩٠) وذلك عندما يتحدث فى خماسيته الرابعة عن :

(٨٩) حصاد الهشيم : ص ٦٥ .

(٩٠) نفس المصدر : ص ٣٢ .

جد والفيروز أدراس الأمل فعرّوس الروض فى أبهى حل
ثم هو يشير "إرم ذات العماد" التى ورد ذكرها فى التنزيل، ويّزعم أن الذى بناها هو
شداد بن عاد أحد ملوك العرب البائدة، وأن إرم هذه قد بادت أو اختفت، فلا يعرف أين ذهبت
عندما يعرض للبيت :

إن يكن فردوس وشداد إرم بباد أو إبريق جمشيد عظم
وهو يتحدث عن "جمشيد" فهو أحد ملوك الفرس الأقدمين كان مولعا بالشراب (٩١).
ويقسم السباعى رباعيات الخيام إلى ثلاثة أناشيد، النشيد الأول فى الحياة ومتعتها
ولذاتها والشراب ومتعه ولذته :

صاح بى فى النوم طيف هاتها نملا الأكواب من ياقوتها
قبلا تنضب فى كاساتها خمرة الروح وترتد إلى
منبع بالغيب مجهول البقاع
ان تفض كأس بخلو أو بمر بنيسابور أو بلخ أقر
فحياتى خمرها رأسا تدر لنضوب ويعنى ناسلا
ناخر الأوراق منها فى تباع (٩٢)

وهو يصل إلى هذه الفلسفة نتيجة نظر عميق فى أمور الدنيا و الحياة الآخرة ، فهو يرى
"إنما الآمال فى الدنيا خيال " وإلا عندما لم يرد الدنيا سوى " دار سفار " اين جمشيد
وبهرام وأين الآن أجسادهما، إنما هناك فى الغلاة لا تخشاها السباع والفهود تمر عليها
وتوسعها سهلا وطريا .

وفى النشيد الثانى يلخص نتيجة تجاربه فى الحياة، ومآله إلى الدنيا الآخرة. هو يفسر
هذا كله من خلال وجهة نظره الخاصة، وهو يخصص هذا النشيد لأحاديث القرار، يسبح بك فى
فلسفة الآخرة عندما تحس "جلدا خمرة الموت الزّوام"، بعدما حسوت من قبل خمرة من كروم
يابل.

(٩١) نفس المصدر : ص ٣٥ .

(٩٢) نفس المصدر : ص ٣٨ .

وإذ متنا فكم من بعدنا حقب تطوى وتجتاز الدنيا
لاتبالينا ولا تعنى بنا إن نخيب أو نرتحل الأكما
بعضاه حس زخار الجمام (٩٣)

وهو يفسر كلمات البيت ومعناه : الزخار : الجمام هو البحر، والجمة : معظم الماء أى حومه وعبابه والجمع جمام يقول : كم بعد موتنا ستجتاز الدنيا من قرون ستطوى من دهور ، ولا تحفل بنا ولا تأبه ولا تكثرث لنا فى جيئتنا وذهابنا إلا بمقدار ما يعبأ البحر الخضم بالحصاة التمس يتلاعب بها المد والجزر عند ساحله تارة يلقيها فى البحر "كناية عن رمى الأقدار بالمولود فى بحر الحياة الزاخر (وأخرى يقف بها خارجه) كناية عن الموت" (٩٤).

عجبا للروح ، إن كان يطيق نخسو سريال من الطين صفيق
وسموا لدى النجم السحيق ماله ، تباله قد لزما
سجنه السفلى، مذموم الزام (٩٥)

يشرح المعنى بقوله :

"يقول إذا كان فى استطاعة الروح أن يتخلص من هذا الجسد الخبيث الدنس، ويخلع هذا السريال المصنوع من الطين، أى الحمأ المسنون، وكان فى استطاعته أيضا أن يسمو إلى مدى النجوم السحيقة حيث ملكوت الله الأعلى ومقام أرواح الأبرار فى نعيم الخلد إذا كان الروح يستطيع كل ذلك فعاله - تباله وسحقا - قد لزم هذا السحب السفلى أى هذا الجسد السفلى الخبيث الجوهر الكدر العنصر".

وقد تناول المازنى الخيام فى دراسته التى نشرها ضمن مجموعة "حصاد الهشيم" عن "التصوف فى الأدب: عمر الخيام - أمن المتصوفة - ترجمة رباعياته" (٩٦).

(٩٣) نفس المصدر : ص ٨١ .

(٩٤) نفس المصدر : ص ٨١ (الهامش) .

(٩٥) نفس المصدر : ص ٩٩ .

(٩٦) حصاد الهشيم : طبعة الدار القومية سنة ١٩٦١ ص ٦٠ .

فهو يعد الخيام بعيدا عن التصوف، ذلك أنه كان رياضيا بارعا (٩٧) فمن هذه الرياضيات من الجداول الفلكية ومؤلفه في علم الجبر والذهن الرياضي والتعليق، بالنتائج على الأسباب والمعلول بعلة إلى غير ذلك كان شقيق الخيام عند المازنى ليخرجه من دائرة المتصوفة.

وقد ترجم المازنى كما سبقت الإشارة مجموعة من رباعيات الخيام. وذلك في معرض مقارنته بين نص أحمد رامى ونص فتزجيرالد، رغم أنه من الثابت أن رامى قد نقل عن الفارسية، وهو يعترف أن ترجمة رامى "القليل المشترك مختلف حتى ليتردد المرء في الجزم بأن هذه الرباعية هنا هي تلك هناك" (٩٨).

وفي الحقيقة أن ترجمة رامى للرباعيات رغم عدم اقتناعه الكامل بدقة ترجمة فتزجيرالد لها عن الفارسية قد بدت أقرب الترجمات إلى روح النص فهو يترجم الرباعية :

With them the seed of wisdom did I sow.
and with my own hand labour'd it to grow.
And this was all the harvest that I reap'd.
I came like water, and Like wind I go.

على هذا النحو :

وتعهدت بكفى النماء.	كم بذرنا حكمة العقل سواء
جئت كالماء وأمضى كالهواء (٩٩).	وتأمل : ما حصادى كله

وهو يترجم الرباعية :

This all a chequer, board of nights and days.
Where Desting with men for pieces plays.
Hither and thither moves, and mates, and slays.
And One by back in the closet days.

على هذا النحو :

ولنا لوانان : صبيح ومساء	هذه رقعة شطرنج الفضاء
ثم تطوينا صناديق الفناء (١٠٠)	تنقل الخطوب بها كيف يشاء

(٩٧) نفس المصدر : ص ٦٣ .
(٩٨) نفس المصدر : ص ٦٤ .
(٩٩) نفس المصدر : ص ٦٥ .
(١٠٠) نفس المصدر ص ١٠٠

وكان عدم اقتناع المازنى بدقة ترجمة فتزجرالد للنص الفارسى يعتمد على المقارنة بين النصوص. فهو يرى "وإذا كانت ترجمة الأستاذ الصراف والشاعر رامى دقيقتين - ويظهر إنهما كذلك - فما نعرف الفارسية - فيخيل إلينا أن فتزجرالد عمد إلى الرباعيات المتشابهة فصاغ منها واحدة استغنى بها عن التريديد والتكرار. مثال ذلك أن الخيام - ترجمة الأستاذ الصراف - يكرر فى عدة رباعيات الدعوة إلى قلة الاكتراث بيومين. اليوم الذى مضى واليوم الذى لم يأت فيقول مثلاً فى رباعية :

"ذهبت أيام العمر القليلة كالماء فى الوادى أو الريح فى البیداء، أنا لا أغتم ليومين من الأيام اليوم الذى لم يأت واليوم الذى مضى".
وفى أخرى يقول :

لاتذكر اليوم الذى مضى، ولاتجزع من غد لم يأت بعد - طم نفساً ولاتنقص عيشك
"فيجىء فتزجرالد ويعمق هاتين الرباعيتين بما هو شائع فى أكثر الرباعيات، ويخرج من هذا المزيج رباعية يقول فيها :

هات لى الكأس فما يجدى الفطن كيف يطوى تحت رجليه الزمن
قد قضى الأمل، ولم يولد غد فكفانا اليوم، فالـيوم حسن

Ah. fill the cup : what boots it to repeat.
How time is slipping underneath our feet.
Unborn to-morrow and dead yesterday.
Why frit about them if to-day be sweat (101)

ورأى المازنى هنا مربود لسبب بسيط وهو أن مقارنته كانت بالنص الذى قدمه أحمد حامد الصراف، وهو لم يقم بتقصى حقيقة هذه الترجمات ومدى دقتها، إذ ربما كان الأصل فيها قائماً على خطأ فى الفهم أو على نسخ أخرى غير التى اعتمد عليها فتزجرالد وهذا هو الأرجح، وقد اعترف المازنى بهذا فقد اعترض جملة بقوله "فما نعرف الفارسية" فالحكم على هذا تقديرى غير جازم. وعلى كل فقد كان للعربية أن تكسب الكثير لو كان المازنى قد توفر على الرباعيات جميعاً مترجماً.

(١٠١) نفس المصدر : ص ٤ .

هكذا وجدنا أن الإهتمام بالأدب الغربي قد امتد إلى ترجمة فتزجيرالد للرباعيات الخيامية، وهي ولاشك قد تركت أثرا بما خلفته من أفكار تناولها الشعراء فيما بعد واهتموا لها.

مترجمات مختلفة :

والى جانب هذه التيارات المختلفة فى الترجمة الشعرية، فقد قابلتنا بعض المترجمات هى فى الواقع مجموعة لا يربطها اتجاه واحد. فهى ليست لشاعر ما، وليست قصائد غنائية تدخل فى باب المترجم شعرا أو نثرا، ولكننا مجموعة من المؤلفات جمعناها تحت هذا الفصل.

فقد ظهرت خلال هذه الفترة مجموعة من الكتب والدراسات التى حرص مؤلفوها على تزيينها بالآبيات الشعرية الغربية استشهادا، أو لأنها فى الأصل دراسات أو مقالات مترجمة شملت بعض أبيات من الشعر الغربى، ومن أمثلة هذا كتاب (بلاغة الإنجليز أو مختارات لويان) وهو يقع فى ثلاثة أجزاء فى مجلد واحد، ويحتوى على مجموعة كبيرة من المقالات الأدبية والفلسفية لكبار الكتاب الإنجليز والفرنسيين وغيرهم. ترجمة محمد السباعى (١٠٢) ونحن لايعيننا فى معرض حديثنا هنا نوع المقالات التى احتواها الكتاب بقدر ما يعيننا هذا الشعر المترجم الذى حرص المترجم على إيرادها كما هو فى الأصل، فمن مقالة لريتشارد ستيل (١٦٧١-١٧٢٩) يعرض تحت رقم (٦) "مشهد من مشاهد النعيم الأبدى للشاعر الإنجليزى "ديدن" :

ولقد ينود الهم عنه إذا طفا	خلسات صفو فى الزمان الأتكد
يلقاء عند الباب كل عشية	أطفاله من راقص ومفرد
ومهنىء بقدمه ومستلم	ومكثر من مرحبا ومرد
قد حف مضجعه الهناء وزانه	طهر العفاف وطيب ذاك المحتد (١٠٣)

ولعله من العسير أن نرد مثل هذا الشعر المترجم إلى أصله، فواضح كم بذل فيه المؤلف من جهد لنقله إلى العربية، حتى كاد - على ما أعتقد - أن يمحوجو

(١٠٢) طبع على نفقة مجلة البيان حقوق الطبع محفوظة للسيد / عبدالرحمن البرقوقى صاحب مجلة البيان .
مطبعة التقدم .

(١٠٣) نفس المصدر : ص ٣٥ .

الشعر الإنجليزى فيه، ولكنه يوجد جوا عربيا جديدا فيه مزيج التراث والتجديد.

وتحت رقم (٩) بعنوان "وفاء الأصدقاء" قال الشاعر دريدن فى ترجمة كتاب فرجيل :

ياطلعة الشمس بعام جديد وداء شجوى فى ضلوعى تلبد
أحزن به يوما وأعزز به على حشا حرف وقلب عميد (١٠٤)

ولا أظن كذلك أن مثل هذا النص مما يمكن رده إلى أصله من الشعر الإنجليزى عند دريدن. وعلى كل حال فقد حفلت الكتب الأدبية بكثير من هذه الأمثلة، من الشواهد الشعرية من الأشعار الإنجليزية والفرنسية والعالمية.

على أننا فى تقدمنا قليلا خلال تلك الفترة الزمنية، نجد عددا من الأعمال البارزة التى أثرت فى حياة الأدب العربى الحديث والفكر المعاصر بعامه ، فنجد عددا من أعمال "جوته" شاعر ألمانيا الكبير، سواء النثرى منها أو الروائى الشعرى، تحظى باهتمام كل من أحمد حسن الزيات ومحمد عوض محمد ، وفى سنة ١٩٢٩ ترجم د. محمد عوض محمد نقلا عن الألمانية رائعة جوته، الكبرى "فاوست Faust" ، وقد اشترك معه فى مراجعتها أحمد حسن الزيات وهو يشير فى المقدمة إلى جهود الذين طالعوا معه النص "يشكر المعرب من صميم قلبه، جميع أصدقائه الذين تفضلوا بمطالعة هذه الترجمة ونقدها قبل تقديمها للطبع، ويخص بالذكر منهم الأستاذ أحمد حسن الزيات رئيس قسم اللغة العربية بالجامعة الأمريكية، الذى قرأ الترجمة غير مرة وراجعها على التراجم الفرنسية وأبدى للمعرب من النقد والنصح ما يمكنه من تلافى كثير مما بالكتاب من نقص وخطأ (١٠٥).

وفى تقديمه للرواية يقول الدكتور طه حسين "ولم أكن أشك وأنا أتحدث إلى مترجم "فاوست" أنه قد استطاع أن يلبس نفس جوته، ويحس كما كان يحس، ويرى الأشياء كما كان يراها، لا فى أطوار الترجمة وحدها، بل فى حياته العادية المتصلة، وسيستطيع كل قارئ عرف الأستاذ أن يتحقق هذا بنفسه حين يقرأ "فاوست" فيرى نفس جوته ثم يتحدث إلى المترجم فيرى كيف اصططبت نفسه بتلك الصيغة

(١٠٤) نفس المصدر : ص ٥٨ .

(١٠٥) فاوست : جوته ترجمة محمد عوض محمد سنة ١٩٢٩ (التصدير) .

وكيف اتخذت لغته وأحاديثه هذه الألوان التي يراها فيعجب بها حين يقرأ ما في "فاوست" من لغة وحديث^(١٠٦).

وقد أشار الدكتور طه حسين إلى دقة الترجمة في موضع آخر من المقدمة. يقول "قراءات الترجمة العربية وتراجم أخرى في لغات أخرى لفاوست وألمت إذن بشيء مما يكتب الناس في هذه الأيام عن جودة وعن آثاره وعن فاوست بنوع خاص، وأشهد لقد بهرتني الترجمة العربية، فما ينقضى إعجابي بها. وما أجد إلى تحقيق الثناء عليها سبيلا، أما الدقة فليس فيها شك، وحسبى أن أقارن بين هذه الترجمة العربية وتراجم أخرى في لغات أخرى، فأنظر بالملازمة التامة وحسبى أن أرجع في كثير من الأحيان إلى الأصل الألماني مع مترجميه غير الأستاذ عوض، فإذا ترجمة صاحب دققة دقة لا غبار عليها إلا في مواضع قليلة أعلن إلى أنه تصرف فيها بعض الشيء. ولاحظت أن غيره من المترجمين الأوربيين تصرف فيها أيضا لأنها لا تستطيع أن تؤدي في غير الألمانية^(١٠٧).

وفي الحقيقة أن المترجم بذل جهدا غير قليل في عمله هذا، يظهر في مدى حرصه على سلاسة الأسلوب العربي ودقته وحرصه على النقل الأمين، وحرصه على توضيح ما يستغلق فهمه على القارئ من النص في ملاحظات هامشية في كل مناسبة يرى ضرورة التوضيح فيها. ففي بداية العمل يشير إلى معنى "الفاحة" التي وضعها المؤلف لروايته فيقول أنها "بمثابة مقدمة للكتاب أراد المؤلف أن يبين فيها المحور الذي تدور حوله حوادث القصة، وأن يضع أمام القارئ صورة لتوقى الخير والشر وتأثر الإنسان بكل منها، ولهذا ذكر ذلك الحوار بين الرب وإبليس^(١٠٨).

وقد حرص المترجم على ترجمة الفئائيات الواردة في الرواية شعرا. من أمثلة ذلك. على لسان الفرد :

(١٠٦) نفس المصدر : ص (ر) .

(١٠٧) نفس المصدر : ص (ك) .

(١٠٨) نفس المصدر : ص ١ .

هذه الدنيا تراها فى هبوط وصعود
مالها قط ثبات مالها الدهر ركود
تعد الناس وما صحت لها الدهر وعود
البلى مذى البرايا للفنا هذا الوجود
سل قبور الأرض كم من أمم فيها رقاد
قد ثوى الأحقاد والآباء فيها والجنود
ومتى كنت من القرب فللقرب تعمود
فسواء حظك اليوم نحوس أم سعود (١٠٩)

ومن أجمل القصائد الغنائية التى ترجمت شعرا أيضا قصيدة "عند سور المدينة" : فى إحدى زوايا السور. فى شبه محراب تمثال للعزراء الحزينة Mater Dolorosa وأمام التمثال أوانى الزهر، مرغريت تضع أزهارا فى الأنية وتناجى العزراء :

رحمك عطفًا وارثى لى لى
قد هدركنى صرغ لى لى
فألهى مهجتي عزاء وأنقذيني من الويال (١١٠)

وقد قام الدكتور محمد عوض محمد سنة ١٩٣٣ بترجمة عمل آخر لجوته هو "هرمن وبورتيه Herman Und Dorothea". وقدمها للدكتور طه حسين ليكتب مقدمة يقول فيها قوم من الألمان المجاورين لفرنسا قد رأوا الثورة ففتتوا بها وخلبتهم مبادئها العالية، ولكنهم لم يلبثوا أن رأوا ما أثار من الصروب، وإذا هم تطردهم من بلادهم، وإذا هم يعبرون الرين مشردين (١١١) وهنا تبدأ القصة. ويبدأ جوته يستدعى أحداثها ويصور راعته "هرمن وبورتيه" إذ كان بين أهل المدينة التى مرت بها هذه القافلة فتى حرم أبويه على تنشئته تنشئة حسنة، وكانوا فى هذه الأونة يرغبون فى تزويجه، ويقابل فتاة من القافلة أحس معها بأنها شىء آخر. يحبها ويتزوجها.

(١٠٩) نفس المصدر : ص ٩٢ .

(١١٠) نفس المصدر : ص ١٥٦ وما بعدها .

(١١١) هرمن وبورتيه : ترجمة محمد عوض محمد سنة ١٩٣٣ ص (ى) .

والرواية تصوير لأحوال النفس البشرية. رغم تكرارية الحب والزواج. ويمكن تبين نوعية أسلوب الترجمة من هذه المقطوعة بعنوان "إيليجيا" في مقدمة القصيدة :

إذن لقد كان جرما أن أثار بروتياوس
في نفسى حماسا أو أن قد اتخذت مارسيل
ذلك الوقح الجرىء رفيقا وصديقا
أجل كان جرما أن أصاحب القدماء
... ولم انبذهم في مدرستهم وراء ظهرى (١١٢).

ويعلق المترجم على عنوان القصيدة بقوله "لهذه القصيدة تاريخ لا بد من ذكره، وذلك أن جوتة وشيلر كانا يكتبان قطعاً شعرية قصيرة أسماها اكسينا Xenie ينقدان بها معاصريهم، ويسخران منهم، وقد رد هؤلاء النقد بمثله، وطعنوا في كثير من مؤلفات جوتة، وبهذه القصيدة (وهي نوع خاص اسمه "الإيليجيا") يرد جوتة على الذين انتقدوه ولاموه على تشبيهه بكتاب اليونان واللاتين، ولم تكن لهذه القصيدة أولا علاقة بكتاب هرمن وبورتية، أولا أنه في آخرها يعلن للناس كتابه الجديد، والمنحى الذى يريد أن ينحوه فيه : أن يقص قصة ألمانية عصرية على نمط قديم، على طراز شعر هوميروس، ولم تلحق هذه القصيدة بكتاب هرمن وبورتية إلا في سنة ١٨٢١ أى بعد ظهور الكتاب بنحو ٢٥ سنة والمتكلم في هذه القصيدة هو بالطبع جوتة نفسه" (١١٣).

ثم يبدأ في نشيده الأول (كاليوبيا Kalliope) إلهة الشعر الحماسى، وقد حرص المؤلف في الأناشيد التسعة المكون منها الكتاب على عنوان كل نشيد منها بأسم من أسماء آلهات الفنون Muse كما فعل هوميوت : كأنما المتكلم في كل نشيد هو "المیوس" نفسها، وإلهة النشيد الأولى هي إلهة الشعر الحماسى : أو شعر الملاحم Epic لأن الكتاب هو من هذا الطراز ولكل نشيد عنوان ثان يدل على موضوعه وهو هنا « صروف القضاء وعطف القلوب » لأن القضاء نزل بكثير من الهاريين اللاجئين في عهد الثورة الفرنسية ، فهاجروا إلى نهر الرين

(١١٢) نفس المصدر : ص ٣ .

(١١٣) نفس المصدر : ص ٣ (الهامش)

فعمطت عليهم قلوب الناس كما سنرى فى النشيد « (١١٤) .

ونجده يعنون الفصل الثانى تريسيكورا Terrpsichore (إلهة الرقص) ويضع العنوان الثانى باسم بطلة القصة (هرمن) وفى النشيد الثالث (طاليا Thalia) إلهة الكوميديا ... السخ .

وقد حرص المترجم فى نصه العربى على أسلوبه حرصا تاما ، حتى ليخيل للمرء للوهلة الأولى أنها قصة مؤلفة وليست من الشعر المترجم ، لدقة نقله وسلاسة أسلوبه وبساطته وقوته فى نفس الوقت ، قال عنها الدكتور طه حسين فى مقدمته « استطاع فى ترجمته العربية أن ينقل إلينا نقلا صحيحا ما قصد إليه جوته فى قصته هذه من السذاجة الغريبة الخصبة معا . وإذا فلفتنا العربية قادرة على أن تسع الفنون الأدبية لجوته إذا وجد مترجمين كمعوض « (١١٥) .

ويطالعنا « البستاني » فى هذه الحقبة وهو مجموعة أشعار غرامية للناطقة الهندى العصرى رابندرانات طاغور . الذى فاز بجائزة نوبل للشعر الخيالى ، وقد ترجمه وديع البستاني . يبدأ الكتاب بقصيدة بعنوان « البستاني » وهى حديث بين الملكة وخادمها ، يعلق عليها بقوله « عسانى وفقت فى التعريب إلى تخير المائوس المألوف من الألفاظ دون غريبها ووحشيها ، ولذلك فقد اكتفيت فى الشرح بالإشارة إلى المراد من اللفظة فى مكان إخاله فطنة الالتباس أو بالإلماع إلى العادة أو الحالة من عادات الهند وأحوالها وما إلى ذلك ، مما لم يمر به المطالع العربى وإخالة داخل فى باب « العلم بالشىء ولا الجهل به » .

ترجمة « البستاني » إحساس من المترجم بأهمية تقديم هذه القصائد The Gardener لقراء العربية كما سبق أن قدم لقراء الانجليزية .

وهى اللغة التى ترجم عنها وديع البستاني، وكان طاغور شاعرا قال عن نفسه "إن الله أرادنى شاعرا ففضيا" فهو لذلك يعبدّه ويسبّحه طول حياته :

"لقد أذنت شمّسك بالمغيّب، واشتعل رأسك شيبا، فحسبك غناء وإنشاء .. بل أنّ لك أن تصفى وتصيخ إلى "راعى الغد" فتقول "لبيك".

(١١٤) نفس المصدر : ص ١ (الهامش) .

(١١٥) نفس المصدر : المقدمة ص (ن) .

الشاعر : هوذا المساء، وهأنذا مصغ ومصيح، أترى طارقا أفتح له، وأنذا أرصد وأترقب، لعل قلبين هائمين يلتقيان، فأزف إليهما أى التهنئة، أو لعل توأمين من العيون الساجية يتسولان نغما شجيا يحرك سكونهما ويترجم عنها، ومن القلوب وعواطفها وللعيون وأسرارها، إذ أنا تبوأ من ساحل الحياة صخرة صماء، ولبثت شاخصا إلى أكمة الموت وما وراءها" (١١٦).

وقد حرص المترجم على تفسير كل ما يعرض بالنص من مبهمات بما يقابلها، بل هو عندما يعرض لكلمته شارحا يضع لها ظروفها والمناسبات التى لاتقال فى كثير من المواضع.

ومن مميزات الكتاب أنه لم يقدم النصوص مترجمة نون تقديم صاحبها، ولكن يعنى العرب بالحديث عن طاغور حياته وشعره، احساساته وعواطفه، ثم يمهّد بهذا لنماذج من شعره، ويصفه بأنه "خفيف الروح وغاية فى التواضع وأبعد الناس عن الافتخار والاعتداد بالذات، فإذا أراد إطراء بضاعته اكتفى بالإشارة أو كف ولم يسم وهذه الخلّة ظاهرة فى أسلوبه وحياته جميعا (١١٧).

"وكان صباح : وطرحت شبكى فى البحر، وفزت بأشياء غريبة الألوان عجيبة الجمال، فمن شبيهه بالبسمات المتلائنة فى الثغور، ومحاك للدموع المتألقة فى العيون ونظير لوجنات الصبايا.

وكان مساء : وتحاملت إلى البيت نائيا بأعباء يومى، وبنفسى أن اشتري راحة ليلي بنصب نهاري، وكانت الحببية جاثمة قلب الحديقة، تمزق أكمام زهرة أنيقة بأناملها الرشيقّة، وقفت بها وأحجمت طرفة عين، ثم أقدمت والقي ما بيدي بين يديها ولبثت صامتا ساكنا.

أما هى فحركت طرفيها، ورنّت إلى تقدمنى، ثم سلط على شفّتيها عوامل فكرها، فتحرّكتا بما يأتى : "يا لهذه الغرائب إنى لا أونس لها معنى ولا جنوى".

فنكست رأسى وقلت فى نفسى : ويحى ثم ويحى ! إننى لم أغنم تلك التحف فى موقعة، ولم أتبعها من سوق، فكانت غير الهدية التى تروّقها وتليق بها.

(١١٦) البستاني : ترجمة وديع البستاني ص ١٧ .

(١١٧) نفس المصدر : ص ١٨ .

وقضيت ليلتي تلك أسرى همي، وأساور غمي ملقي عنى بتلك الهنات على قارعة الطريق
واحدة تلو الأخرى.

وكان صباح مرة ثانية، وإذا بأجانب غرياء جمعوا شتاتها، ونظموا منثورها وذهبوا بها
غانمين^(١١٨) وهو يعلق في هامش الكتاب على جملة عرضت في النص وهي: "وطرحت شبكتي
في البحر" ويؤكد أنها كذلك في الأصل الإنجليزي "مما يقابل قولنا: "وأدلي دلوئ في الدلاء
ولعلى لو قلت " وغصت مع الغائصين" كنت أقرب إلى مقتضى الحال وهو "صيد اللؤلؤ"^(١١٩).

وإلى جانب القصائد التي ترجمها نثراً، ترجم أيضاً بعض قصائد طاغور شعراً. ومنها
هذه القصيدة "الثامنة في الأصل" على حد قوله وهي مما عربه ببعض التصرف، وقد جاء
نظمها العربي على وزن قليل المقاطع، وعلى غير قافية ملتزمة، وإنما عفواً حصل ذلك، فكان
على مقتضى الحال :

وقبلتني الصبا	كما تحلى السحر
ومن حياء خبا	ونور خدرى استتر
بكل لحن شجي	قامت طيور الفداة
ثرثارة الدمـلج	وقمت من الفتاة
في فرعى المرسل	وإكليل زهر ندى
رنانة بالعلى	قلبي خلى يدي
موشى بالصباح	وجاء من فجره
أغلى ثانيا الملاح	في الجيد من دره
أين التي أطلب	يسأل عنى أنا
إن الحيا يكذب	فقلت ليست هنا
قبل اضطراب السراج	بعد الأصيل الجميل
ضيعت بعض اللجاج	فى ليل شعري الطويل
والشمس رهن الغروب	وجاء فى المركبة

(١١٨) نفس المصدر : ص ١٩ .

(١١٩) نفس المصدر : ص ١٩ (الهامش) .

والنقع ملء الجيوب	والخيل فى كبكبة
أين التى أطلب	يسأل عنى أنا
إن الحيا يكذب	فقلت ليس هنا
بحسن فضل الربيع	يا ليلتى الزاهرة
والنوم لا أستطيع	طولى - أنا ساهرة
إلى سراجى المنير	تهفو لطاف الجنوب
من سجنه فى سرير	بيضاء حذى الطروب
وحدى على الأرض	محزونة جائمة
والطرف لا أغضى	لا أحسن النائمة
وأسأل فما هى هنا	أقول عند الطلب
ماتلك إلا أنا (١٢٠)	إن الحيا قد كذب

ويورد المترجم بعدها ترجمة نثرية للنص، مع اعتذار لطيف إذا ما عرض ما يدعو إلى التصرف فى النص وشرح لما دعاه إلى هذا التصرف. وهو لاشك أمر قد تقتضيه طبيعة الشعر وما تفرضه من قيود قد لا تتيح الفرصة للمترجم أن ينقل المعنى بون زيادة أو نقص. ومن أمثلة هذا أيضا :

سريت بنجم الهوى أهتدى	إذا ما دنت ساعة الموعد
وأوحى إلى الطير لاتنشدى	إلى الريح أومىء لاتهمسى
تعاثيل صيغت من الجلمد	وأعد بيوتا كأن نوبها
جبينى ومن للجبين الفدى	ولكن جمالى تتم فيفدى
تخذت على شرفتى مرصدى	إذا ما دنت ساعة الموعد
ت من للسكىنة بالسـؤدد	أخال السكىنة سادت وهىها
بين العرائس لم يعهد	فما من ضعيف كأن التعانق
فلا شبه مـراغ ولا مزيد	وفى الجلول الماء رهن الجمود
على حده خافتا يعستدي	ولكن قلبى عند السكـون

(١٢٠) نفس المصدر : ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .

إذ ما دنت ساعة الموعد وناولت كف حبيبي يدي
 جلست إليه وبى هزة ويا للمقيم والمقعد
 ويكسر جفنى الحياء فيصبح سيف اللواحق كالمضمد .
 ويهفو النسيم فيخبو السراج ويدجنو الظلام فكألا ثمند
 ولكن على لبتى درة تنير وتسطع كالفرقد (١٢١)

يتعبها بالترجمة النثرية :

"عندما أذهب وحدي ليلا إلى الموعد ، فلا الطيور تقف ، ولا الريح تتحرك وتقف البيوت على جانب الشارع صامته ساكنة ، وماتلك إلا جمالي التي يعلو صوتها كلما خطوت خطوة ، فأسطحى .

وعندما أجلس فى شرفتى لأستمع وقع خطاه ، فلاحفیف لأوراق الأشجار ، والماء فى النهر كأنه سيف على ركبتي الحارس النائم ، وما هو إلا قلبى ذلك الخافق بجنون ولا أعلم كيف أسكنه .

وعندما يأتى حبيبي ويجلس إلى جانبي ، وعنده يرتعش بدنى ، وتنخفض جنونى ، عندئذ يظلم الليل ، وتطفئ الرياح السراج وتحجب الغيوم النجوم .

وتلك هى الجوهرة التى على صدرى التى تسطع وتنير ، لا أعلم كيف أضيئها وأخفيها . (١٢٢) .

ولقد حظى لامرتين بعناية كبيرة من المهتمين بالأدب الغربية فى هذه الفترة ، سواء شعره أو حياته . فنجد ترجمة لإلياس أبى شبكة عن "جوسلين Gocelyn سنة ١٩٢٦ ولم يكن من الطبيعى أن تتولى دار صادر ببيروت طبع الترجمة دون مقدمة لها ، فيردها إليه صاحب الدار يطلب إليه "مقدمة لروايتى المعربة "جوسلين" إذ لا يجمال بالكاتب أن يقوم على طبع كتاب مترجم بدون أن يذكر كلمة عن مؤلفه " فراجع إذ ذاك المقدمة أو المقدمتين اللتين وضعهما

(١٢١) نفس المصدر : ص ٢٤ .

(١٢٢) نفس المصدر : ص ٢٥ .

الشاعر لامتريين لروايته، فرأي فيهما أجمل ما يخطه قلم وما تمليه نفس فأثرت أن اجتريء منها بعض مقاطع تكون مقدمة لهذا التعريب " (١٢٣) .

وتنقسم الرواية إلى مقدمة وخاتمة تحصر بينها تسعة فصول يسمى كلامها "العهد" يقول في المقدمة :

J'etais le Seul ami qu'il eût sur cette terre.
Hors Son pouver troupeau; Je vins au presbytère.
Comme J'avais Coutume, à la Saint-Jean d'été.
A pied, par le Sentier du chamais fréquenté.

"كنت صديقه الوحيد على هذه الأرض، وكنت أتردد إلى مقره الصيفي مجتازا تلك الطرق الضيقة على قدمي وتحت ذراعي بندقية أخذتها للصيد وأمامي كلبان أمينان كنت أصعد بهما تلك الجبال النائية متلهباً بوثباتها الخفيفة عن التعب الذي كان يتقل ركبتى " (١٢٤) .

وهو بعد تنقله بين العهود التسعة للرواية يصل إلى خاتمتها والتي يصور فيها رؤياه Vision مسرحا الطرف في جميع الجهات التي حدثت تلك الفواجع الأليمة بها . فإذا به يلتقي صديقه بالشيخ جالسا على الأعشاب، فاقترب منه جالسا وتبادلا الأحاديث.

Six moi après, an temps où L'on coupe Les seigles.
Je vins herboriser aux montagnes des Aigles.
Et-de mon pauvre ami le récit à La main.
De La grotte, en Lisant, Je cherchais Le chemin.
du Drame de ses Jours J'explorais Le théâtre.
Lorsque Je rencontraï par hasard Le vieux pâtre.
Je m'assis près de Lui, Sur L'herbe, au bord des flots.
Nous Causâme ensemble à pen près en ces mots.

"بعد مضي ستة أشهر، في أيام الحصاد، صعدت إلى جبال النسور، وفي يدي قصة صديقي المسكين وأخذت أبحث عن ذلك الكهف مسرحا طرفي في جميع الجهات حيث حدثت تلك

(١٢٣) جوسلين : لامتريين ترجمة إلياس أبو شبكة دار صادر بيروت سنة ١٩٢٦ ص ٣ .

(١٢٤) نفس المصدر : ص ١٣ .

الفواقع الأكاديمية، فإذا بي ألتقي صدفة بالمقاز الشيخ فجلست على الأعشاب بالقرب منه وجعلنا نتحدث إلى أن قال لي "

وقد حرص المترجم - كما سبقت الإشارة - على أسلوبه فكان يتحرى دقة كبيرة في الترجمة، ويرجع هذا الحرص على إلمامه باللغة العربية كشاعر.

وعن "جوسلين" كتب المترجم في مقدمته "سقوط ملك" : "بدأ الشاعر بكتابة جوسلين قبل رحلته إلى الشرق، فنظم منها أربعة أناشيد، ولما رجع من سفره عاد إلى قصيدته، يرى القارئ في جوسلين بعض فقر كثيرة كحديثه عن الكلب والفلاحين تحمل في سطورها آثار التقدم الذي اكتمل في أفكار الشاعر، وكتب لامرتين إلى صديقه فيريو مايلي : "إنني أحب أن أصدق أن جوسلين ستكون رواية شعبية "كبولس وفرجينى" فهذه الفكرة التي تحمل معاني الطمع بين طياتها لم تبرح من مخيلة لامرتين".

"إن موضوع جوسلين لكثير الشيوع فلا حاجة هنا لإيراده، نكتفى بأن نقول إنه الأب ديمون، وكان قرية مجاورة لميللى هو الذى هيا ملامح جوسلين ذلك الكاهن الذى رسم بالرغم منه بعد أن هرب من صواعق الثورة إلى أعالي جبال الدفطة، ولا يبعد أن تكون الفتاة الجذابة - كاميللا - التى صادفها متنكرة بزي رجل خلال رحلته الأولى . فى إيطاليا، هى التى أوحى إلى لامرتين ملامح لورانس.

"صودفت لورانس فى طريق جوسلين كما صودفت "الفير" فى طريق لامرتين فأحبها لأنه بحاجة إلى الحب - إن رواية جوسلين لفريدة فى الأدب الفرنسى فهى الرائعة الوحيدة التى أوحىها حكمة الشفقة وعبرة الحب" (١٢٥).

كان إلياس أبو شبكة قد حرص على تقديم لامرتين، وأوحى هذه المقدمة التى وضعها لكتابه "سقوط ملك" بمدى اهتمامه بحياة لامرتين لأشعره فحسب، فكان أعجابه به وعطفه عليه وتأثره الواضح بحساسيته وشاعريته. وهو يعبر عن السبب فى ترجمته لهاتين الرائعتين بقوله "مادفعنى إلى ترجمة روايتى "جوسلين" و "سقوط ملك" إلا اتفاقهما مع الروح الشرقية، تلك

(١٢٥) سقوط ملك : إلياس أبو شبكة . دار صادر بيروت سنة ١٩٢٧ ص ٧ .

الروح التي نقذت من هواء الصحارى فنمت ورحبها الخيال فانتسعت، إن فى روح لامرئين وفى مخيلته جمالا شرقيا تغلب على الجمال الغربى الذى إتحدت آياته أمام انعكاس المشاعر الشرقية عليها" (١٢٦).

لقد هبط لامرئين سماء الشرق، باحثا عن الجمال، فى هياكل بعلبك وجبال الأرز، وناجى أرواح الآلهة بلغة أجداده فأطلت من كوى الزمان، وسكب فى روحه ذلك الجمال فى عيونها .

وقد حرص المترجم على تقديم حياة لامرئين وشعره، حبه الفير جوليا زوجة الميسو (شارل) وأول حبه (هانرييت) وغرازيل حبه الثانى. وكان أن أصدر أجمل وأرق قصائده الشعرية: البحيرة، الخلود، الهيكل، المصلوب الرؤيا، الوحدة، اليأس، الإيمان .. جمعها من بعد مع مجموعة أخرى، وأخرج "التأملات الشعرية" وكانت صيحة كبرى فى عالم الشعر.

واحتوت المقدمة أيضا على حديث عن أسفاره وسياسته وتقلباته، فى براعة الدارس المدقق الواعى. وفى أسفاره بدأ باليونان عن طريق مالطة ثم إلى سوريا عن طريق قبرص، وبينما كانت امرأته وابنته تستريحان فى مدينة بيروت كان هو يزور بلاد الجليل واليهودية وصور وصيدا .

يبدأ الترجمة بالتوطئة Prologue كالمعتاد، وإذا كنا قد رأينا مدى دقته فى ترجمة "جوسلين" فلم تكن "سقوط ملاك" بأقل منها مستوى : يبدوها :

«إيه لبنان الشيخ : تتمم الرجل السماوى بهذه الكلمات ماسحا بأنمله جفنيه المغلقتين بضباب شفاقة فى حين كان المركب الخفيف يزلق من كوكب إلى كوكب مفلجاً بمقدمه الموسيقى أحشاء الأمواج المضطربة فى ظلال القمم، أيتها المرتفعات المتلاثلة فوق العواصف، إن جبينك الجميل لشديد البياض كأنه جمجمة غسلتها نطف السماء وجمد عليها أخيلة الثلوج، لقد حفرت روابيك أمواج الطوفان بدون أن تمزق تلك المجارى المتمردة من أطرافك، لم تكونى لتدعى ضمورك عارية أمام النواظر كجسد لا وشاح يستره، تلك الصخور التى هى كهياكل من عظام طويلة تكاد تنفذ من جلدها، وما جلدها إلا الأشجار الباسقة والمياه الرقراقة. أه لو شاهدتها

يابنى وهى فى ريعان مجدها كما أشاهدها الآن من خلال تذكاراتى، لو عرفت لبنان كما عرفته، وهو لا يزال فى ميعة، وفى أبانه، لزرقت من عينيك دموع الحب والإعجاب" (١٢٧).

وإذا كانت "جوسلين" قد عنونت فصولها "بالعهد Epoque فإن "سقوط ملك" تعنون فصولها بالرؤى. وهى مكونة من أربعة عشر رؤيا. يضع لها أحيانا عنوانا آخر مثل الرؤيا الرابعة : برج الموت، أو الرؤيا الثامنة : شذرات من السفر القديم ... الخ.

يقول فى الرؤيا الثامنة "شذرات من السفر القديم" :

"إن اللغة التى يكتبها الله تنشد دائما فى عالم الخلود : أيها الإنسان إن كتاب الله العظيم هو عقلك، مرآة العقل الإلهى حيث ترسم أخيلة الخالق.

يقول الله للعقل : أنا هو الكائن، فما العالم إلا معبدى، وما الصور والمواد والجواهر والعقول إلا عناصرى، أيها الإنسان إن الله ينسكب أشعة وأنوارا فى ذكائك فلاتحاول أن تراه، فمقلة الجسد الفانى لا تقدر أن تبعد الروح، والدائرة غير المحدودة لا تنحصر فى الحقة الضيقة، أية ساعة حوت المدة الخالدة ؟ وأية عين قدرت أن تلمس جانبي اللانهاية" ؟ (١٢٨).

ولاشك أن المترجم هنا قد حاول التعبير من خلال اللغة عن مضمون ما أراده الشاعر بقصيدته، وهو فى استخدامه للكلمات ينتقى منها ما يتفق مع شاعرية النص ومعانيه وأسلوبه فى التعبير الفنى.

وإذا كان بعض المترجمين يحرصون فى كثير من أعمالهم على التعليقات التى تفسر بعض ما يفهم من كلمات أو جمل، فإن إلياس أبى شبكة قد حاول الإستغناء عن هذا عن طريق الجهد المبذول فى تضمين كل المعنى النص العربى. وهو لاشك جهد كبير من المترجم. ذلك أن التوضيحات الهامشية تعفى المترجمين أحيانا من أعمال الفكر لمحاولة نقل المضمون نقلا أميناً وفى أسلوب يعبر عن حقيقة المعنى المراد.

وتظهر دقة الترجمة من هذا النموذج من ترجمة خاتمة الكتاب Epilogue « وهنا انتهى النبى الشيخ من قصته قائلا : الحمد لله كلمة تنطوى على كل شىء، كلمة تتضمن السلام

(١٢٧) نفس المصدر : ص ٣٢ .

(١٢٨) نفس المصدر : ص ٣٦ .

والوداع، كلمة هي مفتاح الروح حيث تنفتح الأسرار، ثم بسط ذراعه فوق رأسينا وبارك،
فانحنينا بخشوع وثقّة خرجنا من مغارته صامتين.

كان المركب الراقص على الأمواج تحت ظلال لبنان يهدد الملاحين بعنوية وسكون،
فاقتربنا من الربان النائم وأيقظناه، بصفارة المركب، وعدنا نخترق الأمواج المزبدة" (١٢٩).

وقد ترجمت في خلال هذه الفترة كذلك قصيدة ألفريد تنسون Alfred Tennyson
"الذكرى" In memoriam والتي وضعها في رثاء صديقه آرثر هلم. وقد ترجمها أنيس الخوري
المقدسي سنة ١٩٢٥. وقدم لها بنبذة عن الشاعر الذي حظى بالمنزلة الأولى بين شعراء القرن
التاسع عشر، نبغ في عصر كان فيه كل الأسباب الممهدة له. وهو عصر التقدم العلمي، عصر
الخروج عن التقاليد الكلاسيكية إلى نور حضارة جديدة، فكان شعره مرآة صافية تنعكس عنها
تلك الروح العظيمة التي عرف بها القرن التاسع عشر، وقد ظهرت "الذكرى" سنة ١٨٥٠ وكان
شاعر البلاط "وردزورث" قد توفي من قبل بشهور فأولى منصبه لشاعرنا وحظى بالمثل بين
يدى الملكة فكتوريا، فقدم لها ديوانه السابع، وفيه يذكر سلفه الكبير وردزورث ويعدد مناقبه
الشعرية السامية (١٣٠) "الذكرى - نشيد الخلود -" أوحى به إلى شاعر انجلترا العظيم محبة
ولدتها الصداقة المقدسة بعد أن مستها نار الأحزان بلهبها الشديدة، فاستمرت وهيجت في
أعماق الطبيعة تلك القوة الخفية - قوة الشعر الخالدة" (١٣١).

وواضح من التقديم سبب اختيار المترجم لهذه القصيدة دون غيرها، ورغم أهمية هذا
التوضيح، فإنه لا يعفى من تساؤل آخر. وهو ولم تنسون دون غيره، ولم شعراء الرومانسية
الإنجليزية في فترة كانت انجلترا والعالم الغربي قد عرف شعراء جدد وعلى رأسهم عزرا
باونوت، س. أليوت؟

ويقول المترجم: "بقى علينا موضوع الشعر، وهو في نظري أهم أركان الشعر، وفيه
تظهر قوة الشاعر الحقيقية إن الشعرية كما رأينا غريزة في كل الشعراء والأسلوب فن خارجي
يظهر فيه الشاعر معانيه، أما الموضوع فهو مرمى الفكر، ومستند الإلهام، هو الذي تحكم به

(١٢٩) نفس المصدر: ص ١٩٩.

(١٣٠) الذكرى: ترجمة أنيس الخوري المقدسي - المطبعة الأمريكية - بيروت سنة ١٩٢٥ ص ٥.

(١٣١) نفس المصدر: ص ٨.

على شعر الشاعر أو على أدب الأمة. وإننى لم أقدم على تعريب شعر تنسون مع شعورى بعظم المسؤولية فى ذلك إلا لرغبتى الشديدة أن أوجه أنظار أديبائنا إلى أن فى الشعر الحقيقى غير الشعرية وترصيع الكلام، ثمت الموضوع الموحى الذى أهمله أكثرنا وأهتم به الإفرونج فسبقونا فى الحياة الأدبية، ومهما فخرنا بشعرنا وقوة شعرائنا فإننا لانستطيع أن نفخر بمواضيعنا الشعرية وتحليقاتنا الفكرية التى تجعل الشعر والفلسفة والحياة مظاهر لقوة واحدة فى النفس المفكرة^(١٣٢).

وتتكون "الذكرى" من فاتحة وقصيدة وخاتمة، والقصيدة عبارة عن نشائد عديدة أو ديوان كبير^(١٣٣) إلترزم فيها الشاعر وزنا واحدا امتد إلى الفاتحة والخاتمة أيضا، وهى تنقسم إلى أربعة نشائد كبرى كل منها مقسم إلى أنوار. وهذه النشائد هى :

نشيد الحزن : ويبدأ من النور الأول حتى النور السابع والعشرين.

نشيد الرجاء : من النور الثامن والعشرين حتى النور السابع والسبعين.

نشيد السلام : من النور الثامن والسبعين حتى النور الثالث بعد المائة.

نشيد السرور : من النور الرابع بعد المائة حتى النور الحادى والثلاثين بعد المائة.

وفى الفاتحة يخاطب الشاعر "الحب الخالد" مقرا بعجزه عن إدراك أسرار الخالق فى الوجود معتذرا عن الضعف الذى يبيده فى الحزن على صديقه الراحل.

يا ابن رب الأكوان ذا السلطان	أيها الحب فى سماء الخلود
سافر الوجه يادىبا للعيان	لم نشاهدك نحن فى ذا الوجود
ويرينا ما لاترى العسيران (١)	غير أن الإيمان يهوى خطانا
وهبت الحياة للأحياء	أنت أبدعت هذه الكائنات
لا مفر من حكم هذا القضاء	وعليها قضيت حكم المات
أن من خلفه الوجود الثانى	ثم دست الحمام حتى ترينا
تحت رق التراب والظلماء (٢)	لست تبقى الإنسان على اللحد

(١٣٢) نفس المصدر : ص ١٤ .

(١٣٣) نفس المصدر : ص ١١ .

أنت أوجدته ومعنى الوجود
 يحسب الموت لن يوافيه يوماً
 كان تبدو لنا قدوس
 ما لنا من إرادة في النفوس
 فهي فينا لكي تسير دواما
 نحن نمضي وعلما سوف يلي
 ما عرفنا من الحقيقة إلا
 هي بعض الأنوار منعكسات
 ما لنا غير ثابتي الإيمان
 يدرك العقل ما ترى العينان
 منك إيماننا فزده اتقادا
 وأعهد العلم بالنماء فينمو
 وأملأ النفس بالخشوع فتسمو
 مثل صوت موقع اللحن حلو
 نحن حمقى بطبعنا أغبياء
 رب عفووا فإننا ضعفاء
 وأعد هذه العوالم حتى
 رب عفووا عما بنفسي أراه
 قد ينال أمرق لفضل أتاه
 إنما الله باريء العالمينا
 إن حزني على الحبيب الفقيد
 لا تمنى لضعف قلبي العميد
 هوحي وفي جناتك ربي
 ولي أعز ندبي وآلام صدري
 إن يقصر عن الحقيقة شعري

كامن عنه في زوايا الخفاء
 وإلى الموت غاية الجثمان
 في أجل المظاهر البشرية (٣)
 سرها دق عن عقول البرية
 حسب رأي المهيمن الرحمن
 كل شيء مصيره للزوال (٤)
 نتقأ ألبست ثياب الخيال
 في النهى عن مكنون الأكوان
 كيف نرجو بالعقل فهم الكمال
 والذي لا يرى بعيد المنال
 ويهء يا مصدر الإيمان
 بأطراد على مدى الأيام
 هي والعقل في أتم وثام
 يتعالى على كرور الزمان (٥)
 كم حقرك عند أمن جزائك
 فأهنا على احتمال خيائك
 تستطيع احتمالك كل أن
 من قصور يراه غيري فضلا
 من ثناء الأنعام قدحا معلى
 لا يرى فضله سوى نقصان
 لشديد ومهجتي في اتقاد
 واختبالي من هول هذا البعاد
 سآراه أولى بسكنى جنانى
 أنهن اضطراب ذاوى شبابى (٦)
 فتجاوز عما ترى في اضطرابى

وأعنى لكى أكون حكيما بضياء من فيضك الرباني (١٣٤)

وقد جاء فى الهامش وفقا للأرقام التى وضعناها مواضعها على هذا النص مايلى :

١ - فى الأصل : يا ابن الله المقتدر أيها الحب الخالد الذى لم نشاهد نحن (أهل هذا الزمان) وجهه وبالإيمان وحده شاهدنا فأما بما لا نستطيع إثباته بالبرهان.

٢ - هذا العجز توسع لتفكير الفكر الأصيل فى الصدر.

٣ - هذا الشطر فى الأصل هكذا : تبدو إلهيا وتبدو بشريا وأنت أسنى مظاهر الرجولية أو أقدس الكمالات البشرية.

٤ - فى الأصل نوايسنا ونظاماتنا ويراد بها هنا ماتسفه لنا المعرفة.

٥ - هذا النور فى الأصل موصول بالتالى على هذا النسق، فيكون العقل والنفس متحدين كنغم موسيقى حسن التوقيع، ولكن أعظم أو على تعاظم.

٦ - اضطرابا عمرى المنهوك، فى الأصل اضطرابات شبابى المنهوك أو الداوى.

وعلى الرغم من محاولات المترجم تفسير ماقد رآه غامضا من معنى فى النص بعد ترجمته، فلم تنجح التفسيرات فى توضيح ما أراد توضيحه، بل ربما زاده غموضا، وكان من الأجدر به أن يحاول التوصل من خلال اللغة العربية إلى ترجمة المعنى المراد، فى أسلوب يحمل المعنى الذى أراد المؤلف من نصه، ويبدو تزايد المترجم أحيانا فى عدم الالتزام بالنص الأصيل عندما تجده يضيف مثل هذه الإضافات الغريبة على الفكر العربى "رأى المهيمن الرحمن" أو "القدح المعلى" أو غيرها من المصطلحات التى تعرفها الثقافة العربية والتراث العربى الموروث.

ثم ينتقل إلى نشيد الحزن. يقدم للنور الأول منه بقوله "لاريب أن فى اختبارات الإنسان المرة فائدة كبيرة لحياته، ولكن كيف أرى لى من فائدة فى هذا المصاب العظيم، كيف تزداد حياتى بخسارة كهذه الخسارة ؟ أجل إن الزمان قد يضعف الحزن بالسلوان، غير أنى لأوثر أشد الأحزان على راحة تجىء من الفتور والنسيان".

(١٣٤) نفس المصدر : ص ١٨ .

كان عندي حقا نشيد حلالى	من لم يوب بالطف الأوتار (١)
إنما المرء يرتقى للمعالى	سلما من مرارة الإختيار (٢)
خير أن الآتى خفى علينا	من يرى فى خسارة أرباحا
أو يرى ما وراء داجى السفينا	عوض الدمع والشقا أفرأحا
فاقرن الحزن بالمحبة كيلا	يضمحلا على كرور الزمان
والزم الموت والشتا لك خلا	وترنح بنشوة الحوران
فلهذا أولى وأشهر مراما	من فتور يغشى الهوى فى الفؤاد
كيف ترضى بأن نرى الأياما	فائزات ينعم صدق الوداد (١٣٥) (٣)

وقد حرص أيضا على توضيح ما يعن له من خلال الهامش :

١ - الإشارة هنا إلى غوة شاعر ألمانيا أو شكسبير راجع

English prose and poetry. Manly 540.

٢ - الأصل أن الناس يرتقون سلالم من رنات نفوسهم والمراد عثراتهم واختباراتهم.

٣ - هذا البيت متصل فى الأصل بالبيت السابق إتصالا إعرابيا .

ولقد أغفل المترجم الخاتمة ويقول فى هذا الصدد "نشيد مستقل - أى الخاتمة - نظم بعدها تذكارا لاقتران أخت الشاعر سيسيليا بالأسستاذ (أدمون لشنفتون) وقد رأينا النفس أميل إلى إهمالها اكتفاء بخاتمة القصيدة الأصلية" ثم يقول "على أنه لا بد لنا من القول أن الخاتمة التى أهملناها ملأى بروح الحبور والفوز فهى كنشيد الظفر بعد انتهاء المعركة. ترى الشاعر فيها قد بلغ أعلى الدرجات بالفرح النفسى فترك وراءه ذكرى الحزن والقنوط ومشى خطوات ثابتة إلى الأمام إلى السعادة الحقيقية التى يشعر صاحبها أبدا بما يدفعه إلى محبة الآخرين والشعور معهم فى أفراحهم.

فهو هنا فى موقف المشارك بالفبطة، الشاعر بالفرح، الراحل فى أثواب الهناء.

حزن فرجاء فسلام فسرور، هذى هى الدرجات التى يرتقيها المجاهد الحقيقى توصلنا إلى الحياة العليا، إلى السعادة الروحية التى لا تترك إلا بالسعى المتواصل والإنتصار على ألم الحياة * (١٣٦).

(١٣٥) نفس المصدر : ص ٢١ .

(١٣٦) نفس المصدر : ص ١٨٤ .

ثانيا - اتجاهات الشعر المترجم :

من خلال هذا الاستعراض لنوعيات الشعر المترجم خلال الفترة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، نلاحظ أن الاتجاه الغالب كان نحو أشعار الرومانسية الغربية، التي تستعذب الألم، وتحلق في أرجاء الطبيعة، وترى في الذات والتعبير عن مكوناتها هدفا، ومن الطبيعي أن يكون هذا الاتجاه نحو أشعار القرن التاسع عشر وبداية العشرين له ما يبرره، خاصة وأن ما قدم للغة العربية مترجما في بعض الأحيان، كان نابعا عن إدراك حقيقي واع بتاريخ تطور الآداب الغربية، وتاريخ حركة الشعر الغربي وتطوره.

وإذا أردنا تحديد مفهوم الرومانسية في الأدب... حتى نستطيع الكشف عن أسباب هذا الاتجاه نجد أنها في أصلها الفرنسي Romantisme وفي الإنجليزية Romanticism والألمانية Romantik والأسبانية والإيطالية Romanticisme ترجع في الأصل إلى كلمة Roman . والكلمة الأخيرة كلمة فرنسية كانت تدل في العصور الوسطى على قصة من قصص المخاطرات شعرا أو نثرا . اتسع معناها فصارت تطلق على المناظر الشعرية والحوادث الخرافية والقصص الأسطورية وبقى للكلمة إلى جانب معناها المذهبي شيء من معناها الاشتقاقى، فكانت تدل على الإنسان العالم ذى المزاج الشعرى، المنطوى على نفسه، ثم امتد معناها إلى ما يشمل شبوب العاطفة، الإستسلام للمشاعر والإضطراب النفسى، الفردية والذاتية، تمثلت هذه الاتجاهات في الأدب الرومانتيكى^(١٣٧).

ومن هذا المفهوم لمعنى الرومانسية، انطلقت الأقلام لترجم "لامارتية" من الأدب الفرنسى، فترجمت "البحيرة Le Lac" ترجمات عدة، ترجمها محمود محمد مصطفى في كتابه "تهذيب الأدب سنة ١٩٢٢" وترجمها على محمود طه شعرا على صفحات السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦، وترجمها في العدد التالى شعرا كذلك إبراهيم ناجى، وترجمت أيضا على صفحات السفور سنة ١٩٢١. وترجمت له أيضا عدة قصائد أخرى "العزلة والخريف والفراسة والعودة إلى الوطن وناقوس القرية سنة ١٩٣٧ والمؤمن المحتضر سنة ١٩٣٦ ومجموعة أخرى ترجمة أحمد حسن الزيات على صفحات الرسالة وهي ذكرى والوحدة والمساء والوادي ودعاء.

(١٣٧) الرومانتيكية : د . محمد غنيمى هلال المقدمة ص (و) .

ومن شعراء الرومانسية الفرنسية أيضا ترجم ألفريد دي موسيه، وألفريد دي فيني، وفكتور هوجو صاحب البؤساء وشخصيتها الأولى "جان فالجان" التي ترجمها تلخيصا حافظ إبراهيم، وبودلير الشاعر الرمزي، وأندريه شينيه وفولتير، وتيوفيل جوتييه على اختلاف اتجاهاتهم.

وكما ترجمت المدرسة الرومانسية الفرنسية، ترجمت أيضا للمدرسة الرومانسية الإنجليزية. فترجمت أشعار لورد بيرون، وشيللى وكيتس ووردزورث وألفريد جولد سميث وغيرهم من شعراء هذه المدرسة. ورغم الاختلاف الواضح بين المدرستين فقد تشابهت في اتجاهها العام ومضامينها المعالجة. فعلى حين اتجهت الرومانسية الفرنسية في عنايتها بالقصيدة إلى عناية باللفظة في تنميقها وبعث الحياة فيها، أهتمت المدرسة الإنجليزية بالمعنى. وكان لامرتين زعيما للرومانسية الفرنسية. ولد سنة ١٧٩٠ وتوفي سنة ١٨٦٩ ماركون، وكانت أولى محاولاته في الكتابة كتابه الذي ظهر سنة ١٨٢٠ بعنوان *Meditations, poetiques et Religieuses* أتبعه سنة ١٨٢٣ بكتابه *Nouvelles Meditations* ثم ظهرت له بعد ذلك روايتي *Jocelyn* و *Chaute d'un ange* سنة ١٨٣٧. ثم آخر كتاب له في الشعر سنة ١٨٣٩ بعنوان *Recueils* (١٣٨).

ولم يقتصر اهتمام المترجمين بلامرتين على قصائده الغنائية المنشورة في الصحف والمجلات الدورية، ولكن ترجمت جوسلين وسقوط ملاك سنة ١٩٢٧، على التوالي - كما سبقت الإشارة -، وجمع أحمد حسين الزيات مجموعة من قصائده المترجمة في كتاب بعنوان "من الأدب الفرنسي" الذي نشر سنة ١٩٤٠ وهي مجموعة القصائد التي سبق نشرها على صفحات الرسالة، ثم يترجم له بعد ذلك قصته النثرية "رافائيل" وطبعت سنة ١٩٢٦. ولم يكن هذا الإهتمام بالشعر والأدب الفرنسي حديث عهد بالأدب العربية، ولكننا نجد مجلة كالهلال تهتم بالدراسات المختلفة حول الشعراء الفرنسيين أشعارهم وحياتهم، فنجدها تقدم دراسات عن لامرتين وفولتير وفكتور هوجو (١٣٩).

(١٣٨) Encyclopaedia Britannica V. 13 P. 610 Printed 1788 .

(١٣٩) الهلال : السنة الأولى جـ ١٠ ص ٢٨٩ أول يونيو سنة ١٨٩٣ ، والسنة الثالثة جـ ١١ أول فبراير سنة

١٩٨٥ ، جـ ١٣ أول مارس سنة ١٨٩٥

ولقد اهتمت حركة الترجمة أيضا بأعلام الرومانسية الإنجليزية، فيحظى شيللى وبيرون بنصيب وافر من الاهتمام، فترجمت أعمال عدة لبيرون ابتداء من "النفس الحزينة" سنة ١٩٢١ والتي نشرت على صفحات السفور، إلى غير ما ترجم له بين دفتي كتاب "بلاغة الغرب" لمحمد كامل حجاج "الجزء الثانى" والسياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧ عندما نشرت قصائده "بين الحب والشهوة" ترجمة عمر بدر الدين سالم.

وقد ترجمت لشيللى قصيدة "الزمن" على صفحات السفور سنة ١٩٢١، وترجم له كامل حجاج "بلاغة الغرب" الجزء الثانى، "مشاهدة فى البحر" و"أنونيس" والأخيرة كانت من أعماله فى مقتبل عمره سنة ١٨٢١. ويترجم إبراهيم ناجى قصيدته "إلى طائر صдах" to a sky lark فلسفة الحب Love's Phylosophy ثم تترجم له المقتطف "ريح الغرب" سنة ١٩٣٠ ترجمة "نصيف جورجى نيقولاوس"، وتترجم له السياسة الأسبوعية "ترنمة الحب والكآبة وأغنية".

وفى الحقيقة فإن بيرون وشيللى يمثلان وجهى العملة الرومانسية فى إنجلترا، فلبيرون عدد من الأعمال التى لفتت إليه الأنظار، وحملته يقول إنه استيقظ ذات صباح فآلفى نفسه ذائع الصيت (١٤٠)، وقد صادف أن نشر بيرون جزءا من تشايلد هارولد فحاز "إعجابا شديدا عند وولتر سكوت بحيث أصبح الشاعران بعدئذ صديقين حميمين بعد أن كان بينهما عداوة ونفور، وتبادلا الثناء "فسير وولتر معجب بشعر بيرون، ولورد بيرون مفتون بقصص سير وولتر" (١٤١).

وكما حمل بيرون لقب لورد كذلك كان بيرس بوش شيللى من الطبقة الرفيعة، وكان منذ نشأته ثائرا كأنما أريد له أن تتجسد فيه روح الثورة، فلم يكن له أخوة يحنون نزواته بحقوقهم، وكان له أخوات بسط عليهم سلطانهم، ثم بدأ حياته الدراسية فى مدرسة خاصة بغير رفقاء، ومن أهم أعماله قصيدته "بروميثوس الطليق Prometheus Unbound" التى يثور فيها على العالم كما هو. (١٤٢).

(١٤٠) قصة الأدب فى العالم : الجزء الثالث . القسم الأول . مطبعة مكتبة النهضة المصرية ص ٣٤ .

(١٤١) نفس المصدر .

(١٤٢) نفس المصدر : ص ٤٣ .

وتتناول هذه الفترة بالترجمة كذلك زعماء آخرين من زعماء الرومانسية مثل وردزورث وكيتس وتوماس هاردي وتنسون وغيرهم.

ومن الطبيعي - كما سبقت الإشارة - أن تكون اتجاهات حركة الترجمة على هذا النحو. ذلك أن عددا من الأسباب كانت في ذاتها المحرك الأساسي لهذا الإتجاه.

أولها : ارتباط المذهب الرومانسي بالطبقة البرجوازية، التي تسعى لتحقيق تواجدتها الكامل وسط تيارات مختلفة من الضغوط السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وقد كانت هذه الطبقة تأخذ بزمام الإتجاه الثقافي وتحاول أن تجد طريقا واضحا بعد نجاحها في إثبات وجودها بعد ثورة سنة ١٩١٩. وهى الفترة التي تشكلت فيها بنور البرجوازية واستطاعت أن تتوفر على مجالات الفكر المختلفة.

وثانيها : أن الكلاسيكية ترتبط بأوساط الطبقة الأرستقراطية المتمسكة بالتقاليد الإبتاعية، والتي تحاول أن تلوح مظاهر الحياة المختلفة لخدمتها بما فيها الفن والأدب، ولذا فقد كان من الطبيعي أن تمثل الرومانسية ثورة على تلك التقاليد ومحاولة للخروج من إطار الإبتاع المقيد لحرية التعبير، والخروج إلى نطاق فكرى وثقافى أرحب يستطيع أن يستوعب آمال الانسان وآلامه وشوقه الدائم لتحقيق ذاته.

وإذا كانت الظروف الاجتماعية والسياسية فى مصر قد ساعدت على ظهور الإتجاه الرومانسى فى الفن والأدب، فإن هذا الإتجاه قد انعكس على نوعية الشعر المترجم واتجاهه. ومن هنا كان من الطبيعي أن ترتبط حركة الترجمة بما يمكن أن يخدم الاتجاهات الجديدة فى الشعر والتي التزمت التزاما وثيقا بالاتجاه الرومانسى.

ولقد كان الاهتمام بمسرح شكسبير ينبع من حاجة المسرح لعدد من المسرحيات المترجمة الغربية، ذلك أن زاد التأليف فى المسرح كان زادا متواضعا لم يكن يستطيع أن يلبي الحاجة الماسة للمسرح المصرى فى هذه الفترة. فتطالعنا مجلة الزهور سنة ١٩١٢ "ترجم حضرة الكاتب الشاعر الشهير خليل أفندى مطران رواية عطيل لشكسبير ومثلها فى تياترو الأوبرا جورج أفندى أبيض نابغة التمثيل العربى، ثم تمنى جمهور الأدباء على المترجم

الفاصل أن ينشر هذه الرواية بالطبع فصدرها بمقدمة بليغة درس فيها الشاعر الإنجليزي وروايته هذه درسا جميلا جدا فنقلنا عنه والرواية لاتلبث أن تتداولها أيدي القراء" (١٤٣).

ثم هي تعود مرة أخرى لتتناول حركة التمثيل في مصر، وما عراها من ازدهار ورعاية خلال هذه الفترة فتقول : "روميو وچوليت، عطيل، لويس الحادي عشر، في مصر اليوم نهضة فعلية في التمثيل لايسع محبى هذا الفن الجليل إلا الارتياح إليها والاستبشار بها، فقد توفى جورج أفندى أبيض بعد أن درس هذا الفن في باريس على أئمة إلى تأليف جوق عربى متقن لم تر مسارحنا العربية له مثيلا ، وشهدت القاهرة والاسكندرية وغيرها من مدن القطر الكبرى تلك الليالى الشائقة التى أحيها جورج أبيض، فكان الاقبال عظيما والرخى، ولسمو أمير البلاد يد على هذه النهضة تذكر بالشكر الحميم لسموه، وكانت نتيجة هذه النهضة فى فن التمثيل بروز فئة من كتابنا إلى الميدان وإخراجهم لنا سلسلة روايات تشخيصية أدبية تعوض علينا بعض ما تفقدنا إياه روايات "اللس الشريف" وأمثالها من الحكايات التى تكتب للمتاجرة (١٤٤).

وكما اتجهت الأنظار للمسرح الشكسبيرى، وللشعر الأوربى بصفة عامة والرومانسى منه بخاصة فى الإنجليزية والفرنسية كذلك كان الإهتمام بالشعر الألمانى، ترجمت قصائد لجوت وشيللر وهنريش هين. ترجم محمد كامل حجاج فى بلاغة الغرب مجموعة من قصائد شيللر وهى مجموعة كبيرة فى الجزء الأول من كتابه وهى : الرهين، الفواص، الانتظار، هيرو - لياندر، اقتسام الأرض .. وغيرها. كما ترجم لجوت . للخليقة الهندية، ومأساة الآلام. فى نفس المصدر، ولهنريش هين يترجم : بحر الشمال فى نفس الجزء، وترجم صادق راشد على صفحات الهلال مجموعة من قصائد جوت وشيللر وهنريش هين.

وقد اهتم المترجمون بالأدب الأمريكى فترجمت قصائد من لونجفلو، ترجم له عبد الحميد حمدى على صفحات السياسة الأسبوعية قصيدته طبيعة الحب، وحلم عيد . ثم ترجم له نمر

(١٤٣) الزهور : السنة الثالثة . سنة ١٩١٢ ص ١٥٢ .

(١٤٤) نفس المصدر .

غبريل قصيدته إنقضاء النهار، وعلى الجسر. ثم يعود على أدهم ليترجم "انقضى النهار" على صفحات المقتطف.

وفي الحقيقة أن "السياسة الأسبوعية" كانت تولى الشعر الغربي جل اهتمامها، وتترجم بدقة وانتظام عيون أعماله ترجمة وافية في كثير من الأحيان. ساهمت في إثراء حركة الترجمة الشعرية إثراء كبيرا.

* * *

الباب الثانى

حركة التجديد

الفصل الأول : حركة التجديد وعلاقتها بحركة الترجمة .

الفصل الثانى : تطور الفن الشعرى وعلاقته بحركة الترجمة.

الفصل الأول

حركة التجديد وعلاقتها بحركة الترجمة

مدرسة التجديد الأولى (شوقي - حافظ - مطران)

في بداية التاريخ لتطور الحديث للشعر العربي، لا تذكر المدارس الأدبية إلا ويذكر ثلاثتهم على قمتها. كأول مدرسة شعرية تجديدية، مع الاختلاف في فهم معنى التجديد عندها. بل لقد اختلف مفهوم التجديد لدى زعماء هذه المدرسة وبين مفهومه لدى المدارس الشعرية الأخرى التالية لها، كما اختلف مفهومه لدى كل شاعر منهم على حدة. فهمه شوقي على نحو يخالف فهم حافظ ومطران، وكذلك صاحبيه، فعلي حين لمس شوقي الثقافة الفرنسية من سطوحها الظاهرية، تعمقها مطران بربسا وبحثا وحفظا ودراسة وبعد عنها حافظ أبعد المدى حتى قيل إن ترجمته للبؤساء ليس عن النص الفرنسي ليفكتور هوجو.

عاشت المدرسة الشعرية الأولى هذه في الفترة التي تمخضت فيها الحياة السياسية من زعماء كبار كمصطفى كامل ومحمد فريد، وسعد زغلول، وعاشت أيضا هذه المدرسة الشعرية في الفترة التي تمخضت فيها الحياة الثقافية عن محمد عبده وقاسم أمين وجمال الدين الأفغاني وغيرهم، عاشت أيضا هذه المدرسة الشعرية فترة الغليان الثوري الذي امتد إلى ثورة ١٩١٩.

وتتابعت الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية على ملامح شعر هذه المدرسة كما تتابعت على حياتهم، وعبر كل منهم عن هذا كله وإن اختلفت طرق الأداء وألوانه.

إلا أن هذا كله لم يشغل المدرسة عن التطلع للغرب، خرج شوقي راحلا إلى فرنسا عبر المحيط، يعب من ثقافتها عبا وينهل من مواردها، إلا أنه لم ينهل من النقد الأدبي الفرنسي ولم يتعمقه ولهذا عاش في أفق بعيد عن الآفاق الفرنسية التي كانت تمثل المارسييلين هاديالها. على حين نجد مطران، يعب من الثقافة الفرنسية عبا ويترجم بعض القصائد ويناقشها ويعارضها ويتأثر بها في شعره وفيما كتب، مما أسخط عليه كاتبها معاصرا مثل المنفلوطي كتب عنه سنة ١٩١٢ في مختاراته: شاعر راقى الخيال، بديع التصوير، يجيد كل شيء حتى فن المدائح

النبوية التي هي أبعد المعانى عن ذهنه، وكاتب لا أعرف له شبيها، فى القدرة على تصوير جزئيات المعانى وأتى ما فى أعماق القلوب، إلا أن اضطلامه ببعض اللغات الأفرنجية وحرصه على المعنى قبل كل شئ، يزعج ديباجته أحيانا عن الأسلوب الغربى والمنهج المطبوع فهو من المتأخرين أشبه بابن الرومى من المتقدمين (١).

وكان الذى أسخط المنفلوطى هو نفسه الذى رفع مطران إلى مصاف الشعراء العالميين فقد دعا هذا الدكتور محمد صبرى السريونى فى كتابه (خليل مطران - أروع ماكتب) أن يقول : "ولكننا مع ذلك لانرى أن الاضطلاع ببعض اللغات الأفرنجية يضعف من ديباجة المتمكنين من التفهم" (٢).

وقد تمكن مطران من اللغة الفرنسية ، درسها فى مطلع شبابه على يدى "أستاذ من الثوريين لم أعر له على إسم، ولكن لو ذكرنا ماكان لجماعة الثوريين من فضل على الفرنسي؟، من حيث تهذيبهم اللغة، وتفهمهم لها، وأناقتهم ودقتهم، فى التعبير والافصاح لأمكن التنبؤ عما سيكون كهذا الشاب من تأثر ببلاغة الغرب، سترك فائدته المهمة فى شعر شاعر العصر" (٣).

وخرج مطران فى حياته الأولى وفى نهاية القرن التاسع عشر فى العقد الأخير منه إلى فرنسا، مهد الحضارة لهذا العصر، وهذه الفترة التى عاشها فى باريس تشكل مرحلة خطيرة من مراحل تنقيفه، وكان له ولاشك أثر كبير على حياته الأدبية، وقد مكنته اللغة الفرنسية من الإطلاع على ثقافات كبيرة كالإيطالية والانجليزية وغيرها، فينشر على صفحات المجلة المصرية سنة ١٩٠١ تحت عنوان "أسلوب جديد فى شعر الأفرنج" :

"قرأنا فى المجلة البيضاء الفرنسية تعريب بعض قصائد إيطالية، من طرز شعرى جديد فى التصوير، لشاعر يدعى مارينتى، فالفيناها بديعة الوصف على غرابتها، لحنا فيها مزيد تقرب إلى المذهب العربى فى النظم، سوى أن الأبيات ومعانيها مرتبطت بعضها ببعض فى القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف، التى هى أقرب فيما نظن إلى الصواب وأشد تأثيراً على النفوس، وأوفى بمطالب العقول ورغائب القلوب فى هذا العصر.

(١) خليل مطران . أروع ماكتب تأليف محمد صبرى . طبعة دار الكتب المصرية ص ١٥ .

(٢) نفس المصدر : ص ١٥ .

(٣) خليل مطران . شاعر العصر - نجيب جمال الدين . ص ٤٥ .

وقد عربنا واحدة من القصائد المشار إليها لتكون بمثابة نموذج ومما يجدر بنا التنبيه عليه فيها أن الناظم جزء من المدينة ومن الليل الموصوفين شخصين، وشبه الأجراس المعدنية البادية من ثقب منائرهما بالمدافع الزرقاء، والمنائر بالرماح، والحراب التي على رؤوسها بالأسنة، وجعل للمساء صوتاً، وتخيل أن له من الظل وطاباً تتدفق إليه السيول فيملأه منها ليفسل بمائه دماء المسفوكة على الجدران، إلى مايمثل هذه الإستعارات والتشبيه التي يزيد في استغرابنا لها تسلسلها من بدء القصيدة إلى نهايتها.

ولاحاجة بنا إلى القول هنا أننا عربناها بحرفها، وتخيرنا لها من الألفاظ العربية ما هو أقرب إلى تأدية معانيها كما صورها الناظم، لا كما يجب أن يراها قراءنا على النسق الذي ألفوه، وهذا تعريب تلك القصيدة... (٤).

وقد حرصت على نقل هذا النص جميعه بحذافيره، لما فيه من منهج التزمه الشاعر يعد به وثيقة هامة توضح موقف الشاعر من الشعر الأفرنجي عامة ومدى اهتمامه به.

من هنا كان حرص الشاعر على تطعيم الشعر العربي بالفرار الأفرنجي، وحرصه على تدعيم القصيدة العربية بالوحدة التي افتقدتها طيلة تاريخها الطويل، وحدة الموضوع الذي يجعل الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة.

وفي الحقيقة أن الأسلوب الذي سار فيه الشاعر مترجماً للقصيدة كان في غاية من الإتقان والإبداع يشعر معه بدقة فهمه للنص الأصلي :

"كانت المدينة مسورة بالكبرياء، مسيجة بأشعة الشمس.

وكانت تزدري مخاوف الظلمات التي تطارد الأنوار عن بعد،

وإنها لذلك هجم عليها المساء فأشرعت بأيديها الحمراء منائر أجراسها، وهزتها من

الأسنة الرنانة (٥).

ثم هو يعود بعدها في سنة ١٩٠٩ ليتحدث عن "القبلة : مفاكهة بين الخيال والحقيقة" وينقل على صفحات المجلة المصرية رأيه، يشهد عليه رأي ادمون روستان على لسان بطله

سيرانودي برجرارك :

(٤) المجلة المصرية . ١٥ أغسطس سنة ١٩٠١ .

(٥) نفس المصدر .

"ألم تنتقل لساعتك، وأنت لا تكادين تشعيرين بالإننتقال من المزاح إلى الجد، أو لم تتحولى وأنت لاتوجسين خيفة من التبسم إلى التئهد، من التئهد إلى البكاء، فلو استرسلت مع الشوق حالة بعد حالة لما كان بين الدمة والقبلة إلا أن تأخذك هزة.
القبلة وما القبلة.

محالفة فى ملتقى الفم بالفم.

مواعدة بهم بوفائها.

مكاشفة يهوى مستتر يطلب التاكيد بالحس" (٦).

كان اهتمام مطران بالثقافة الغربية إهتماما واضحا وجليا، وكان فهمه للشعر يقترب أيضا من فهم مدرسة الديوان له، مما جعله يحتفى لديوان شكرى الأول : "أضواء الفجر" عند صدوره ١٩٠٩، قدمه إلى القراء على صفحات المجلة المصرية أيضا على أنه : "ديوان جدير بالاعتناء لأنه يخالف سائر النواوين فى أمور الكثير منها حسن" (٧).

وقد ترجم مطران لشكسبير، ترجم الكثير من مسرحه، وشكسبير رغم صعوبة أسلوبه فإنه يحمل الكثير من أعظم المعانى الإنسانية التى وضعته بحق إماما للشعر الإنجليزى على الإطلاق، وقد كان لمطران شغف خاص بشكسبير، قرأه وأكب على قراءته ودرسه وأكب على دراسته وكانت محاضراته القيمة عن شكسبير مثار كثير من الأحاديث والتعليقات كتب فى مجلة : "مصر الحديثة المصورة" عدد مارس سنة ١٩٢٨ : "فلسفة شكسبير فى اختيار أشخاص رواياته" وكان اختياره لهذا الموضوع كمحاضرة ألقى بالنقابة العامة لموظفى الحكومة يشف عن شغفه بشكسبير الذى يقول عنه "كان أصدق الناس بصرا بقلوب الناس" ومن أجمل ما ترجم لشكسبير "ماكبت" ترجم له هذه المقطوعة على لسان ماكبت :

"أهذا خنجر يلوح لى، متجه المقبض نحو يدي، أتلنى منك ماتنضم عليه الأنامل، تعر ولكننى ما أنفك أراك، ألا يقع عليك اللمس كما يقع عليه البصر، أم لست غير نصل مخيل، من وضع فكر ذا هل مخيل تمشى أمامى لتهدينى سبيلى وتتمثل بين يدي أشبه بالخنجر الذى كنت

(٦) المجلة المصرية : مجلد ٢ عدد ٣١ يناير سنة ١٩٠٩ .

(٧) المجلة المصرية : عدد ٢٨ مارس سنة ١٩٠٩ .

عازما على الطعن به، لعينان بانفرادهما خير من جميع حواس الآخر وأشد ما هما مخدوعتان :
إثك انصب مقلتي، لم تبرح. وأنى لأبكين منك على الشفرة والمقبض قطرات دم لم تكن عليها منذ
حين، لا وجود لشيء من كل هذا، ولكن نية القتل هي التي تغشى نظري بآية من سحرها، في
هذه الساعة تهدأ الطبيعة هدوء الموت في شطر من شطري هذه الكرة ويخدع النيام بأحلام سيئة
تخارهم في مضاجعهم، في هذه الساعة ينهض الاعتيال، عارى الأشاجع ضامر التجاليد،
سامعا عواء الذئب والذئب حارسه الذي يعين له بصوته الميقات، ويعطيه الشعاع فيزحف منسابا
صامت الخطى زحف السلاب ويسطو على فريسته، أنت أيتها الأرض الصلبة الوطيدة،
لاتسمعي وقع قدمي وأجهلي الطريق التي تسلكانها مخافة أن تدل أحجارك على المكان الذي
أذهب إليه بقعقة فيفر منها السكون الرهيب، الذي هو أصلح شيء لمثل هذه الساعة .

وهي من القصائد الغنائية الجميلة في رواية ماكبث :

Is this a dagger which I see before me.
The handle toward my hand ? Come let me clutch thee.
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible.
To feeling as to sight ? or art thou but.
A dagger of the mind, a false creation.
Proceeding from the heat, oppressed brain ?
I see thee yet, in form as palpable.
As this which now I draw.
Thou, marshall'st me the way that I was going,
And such an instrument I was to use,
Mine eyes are made the fools o' the other senses,
Or else worth all the rest, I see thee still,
And on the blade and dudgeon gouts of blood,
Which was not so before, there's no such thing.
It is the bloody business which informs.
Thus to mine eyes, Now o'er the one half, world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse,

The curtain'd sleep, now witch craft celebrates.
 Pale Hecate's offerings and wither'd murder,
 Alarum'd by his sentinel, the wolf,
 Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace
 With Tarquin's ravishing strides, towards his design
 Moves like a ghost, thou sure and firm, set earth,
 Hear not my steps, which way they walk, for fear,
 Thy very stones prate of my where about,
 And take the present horror from the time.
 Which now suits with it, whiles I threat, he lives
 Words to the heat of deeds too cold breath gives, (8)

وكان مطران قد ترجم عطيل سنة ١٩١٢ وتاجر البندقية The merchant of Venice
 سنة ١٩٢٢. وكانت ترجمته لعطيل بمثابة إثراء للمسرح العربي آنذاك. كما تقول الزهور: "ترجم
 حضرة الكاتب الشاعر الشهير خليل أفندي مطران رواية عطيل لشكسبير ومثلها في تياترو
 الأوبرا الخديوية جوق أفندي أبيض نابغة التمثيل العربي، ثم تمنى جمهور الأدباء على
 المترجم الفاضل أن ينشر هذه الرواية بالطبع فصدرها بمقدمة بليغة درس فيها
 الشاعر الإنجليزي وروايته هذه درسا جميلا جدا فنقلناه عنه، الرواية لتثبت أن تتداولها
 أيدي القراء" (٩).

وكان مطران قد قرأ شكسبير قراءة واعية متأنية في اللغة الفرنسية مترجما على الأرجح
 كما قرأ من أعلام الرومانتيكية الفرنسية موسيه ولامرتين وهوجو والكلاسيكيين راسين وموليير
 وكورني، ومن هنا كان تجديده قائما على أساس واضح من الثقافة الغربية الواسعة، ولعله كان
 الشاعر الأول الذي تأثر بالحركة الرومانتيكية التي كانت قد اجتاحت أوروبا كلها منذ نيف ومائة
 عام، فمزج مشاعره بالطبيعة وتمثلها تمثيلا واضحا، ولعلها تتمثل في قصيدته "الأسد الباكي"
 في وضوح:

(٨) The tragedy of macbeth, Act I se. II PP. 45 - 46 .

(٩) الزهور: السنة الثالثة سنة ١٩١٢ ص ١٥٢ .

يمر بي الأخوان في خطواتهم
أولئك عوادي وليس بجلالسي
أهشس إليهم ما أهش تطلقنا
وفي النفس ما فيها من الحزن و الياس
أنا الألم الساجي لبعده مزافرى
أنا الأمل الداجي ولم يخب نبراسي
أنا الاسد الباكي أنا جبل الأسى
أنا الرمس يمشى داميا فوق أرماس (١٠)

ولقد كان مطران وأخما عندما قدم ديوانه بقوله: "شرعت أنظم الشعر لترضية نفسي
حيث أتخلى أو لترية قومي عند وقوع الحوادث الجلى ، متابعا عرب الجاهلية في مجرة
الضمير على هواه ومراعاة الوجدان على مشتته ، موافقا زمنى فيما يقتضيه من الجرأة على
الألفاظ والتراكيب" (١١) .

وكان طبيعيا أن تكون القصيدة عنده تعبيراً نفسياً كاملاً ، أو عملاً ذاتياً تاماً فتجلت
فيها الوحدة الفنية والموضوعية الكاملة والبعد عن العمود الشعري ووحدة البيت ، وبالطبع
فأستأذنه في هذا زعماء الرومانسية الغربية بل لقد بلغ مطران ذروة الفن في قصيدته
الرائعة : (النساء) :

داء ألم فخلت فيه شفائي من صبوتى فتضاعفت برحائي

.....

ثاو على صخر أصم وليت لى قلبا كهذى الصخرة الصماء
يتتابها موج كموج مكارهى ونقيها كالسقم فى أعضائي
وبالبحر خناق الجوانب ضائق كمدا كصدري ساعة الإمساء
تغشى البرية كدرة وكأنها صعدت إلى عيني من أحشائي

أخرج مطران الشعر العربي إلى حيز آخر جديد لم يعرفه من قبل وكان في ديوانه

(١٠) ديوان خليل جـ ٣ .

(١١) ديوان مطران : ج ١ « المقدمة » .

الكبير المكون من أجزاء أربعة يصدر عن نفس شفاقة شاعرة أحسست الشعر وفهمته فعبرت عنه وعن الانسان بالامه وآماله وأحلامه .

وقبل هذا الطول والعرض الذى به مطران الحياة الأدبية العربية ، وقف حافظ إبراهيم على الهامش الأول لها فى الصورة الكبيرة ، لم يخط إلا خطوة واحدة ولكنه عاش بعيدا عن هذه الثقافة وإن كان قد قرأ منها عن طريق معرفته البدائية باللغة الفرنسية « فمكنته من الإطلاع على شئ من آدابها ، وقد ترجم البؤساء لفكتور هوجو ، وترجم بعض قطع لجان جاك روسو ، اشترك مع الأستاذ خليل مطران فى ترجمة « كتاب موجز الاقتصاد » وكان يقرأ بعض ما يترجم من الأدب الانجليزى » (١٢) .

ولكنه لم يتأثر بهذا كله تأثرا واضحا ذلك أنه كان فى تياره بعيدا عن الانتاج الغربى والثقافة الغربية وإنما اعتمد شعره جميعا على الثقافة العربية ونتاج الأدب العربى والتجارب الشخصية .

ولكن حافظنا كان قد أطلع على جان جاك روسو ، ورغم أن كتاباته النثرية لاتدخل فى مجالنا إلا أن شاعرنا كان قد ترجم الكثير من أفكاره شعرا .

«قال ترجمة عن جان جاك روسو :

يا أيها الحب امتزج بالحشى	فإن فى الحب حياة النفوس
واسلك حياة من يمين الردى	أوشك يدعوها ظلام الرموس
وقال ترجمة عنه أيضا :	

تمتلى إن شئت فى منظر	(يا جوليا) أنكر فيه الفرام
أو فابعثى قلبا إلى أضلع	راح به الوجد وأودى السقام
وقال ترجمة عنه أيضا :	

غضى جفون السحر أو فارحمى	متيما يخشى نزال الجفون
ولا تصولى بالقوام الذى	تميس فيه يا منأى المنون
إنى لأدرى منك معنى الهوى	(يا جوليا) والناس لا يعرفون (١٣) .

(١٢) مقدمة ديوان حافظ إبراهيم .

(١٣) الديوان ج ١ مطبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ ص ٢٤٦ .

وهو يترجم له أيضا بيتين بعنوان « النفس الحزينة » :

« خلفت لى نفسا فأرصدتها الحزن والبلى وهذا الشقاء

فأمن بنفس لم يشبها الأسى لعلها تعرف طعم الهناء (١٤)

ولعلنا نلاحظ مدى المشقة التي تقابلنا في محاولة إرجاع هذه النصوص لأصولها من نثر

جاك روسو .

وهو أيضا يترجم عن مكبث « خنجر مكبث » : « قصيدة مترجمة عن الشاعر الإنجليزي

شكسبير قالها على لسان مكبث يخاطب خنجرًا تخيله حينما هم باغتيال ابن عمه دانكان الملك

ليخلفه في ملكه ، ويصف تردده أولا ثم تصممه بعد ذلك على تنفيذ ما أراد » (١٥)

ولعل هذه القصيدة - بل وأرجح - أنه ترجمها على صورتها الحالية من النص العربى .

فمعلوم أن الكثير من مسرح شكسبير كان قد ترجم في هذه الفترة حتى أن ماكبث مثلا ترجمت

أكثر من مرة . مما يدعو الكثيرين من شعراء العصر إلى التفكير في ترجمتها وبطبيعة الحال

فهذه الترجمة لم تكن نقلا من النص الانجليزي وإنما كانت تحويلا للنص النثرى العربى إلى

شعرى .

وواضح أن هذه القصيدة هي بحذافيرها القصيدة التي أوردناها من ترجمة مطران ،

لماكبث التي عرضناها سابقا والنص الانجليزي المقابل لها وهى :

كأنى أرى فى الليل نصلا مجردا يطير بكلتا صفتيه شرار

تقلبه للعين كف خفية ففيه خفوق تارة وقرار

يمائل نصلى فى صفاء فرندى ويحكى منه رونق وقرار

أراه فتدنينى إليه فراستى فينأى وفى نفسى إليه أوار

وأهوى بزندى طامعا فى التقاطه فيدركه عند الدنونضار

أرأنى فى ليل من الشك مظلم فياليت شعرى هل يليه نهار ؟

سأقتل ضيفى وابن عمى ومالكى ولو أن عقبي القاتلين خسار

(١٤) نفس المصدر جـ ٢ ص ١١٤ .

(١٥) ديوان حافظ إبراهيم ، جـ ١ ص ٢٣٤ نفس الطبعة .

وأرضى هوى نفسى وإن صح قولهم
 فيأيها النصل الذى لاح فى الدجى
 ترى خدعتنى العين أم كنت مبصرا
 وهل أنت تمثال لكيد نويته
 فإن لم تكن وهما فكن خير مسعد
 وكن لى دليلا فى الظلام وهاديا
 على الفتك يا دنكان صحت عزيمتى
 فإن يك حب التاج أعمى بصيرتى
 أعرنى فؤادا منك يا دهر قاسيا
 ويا حلم قاطعنى ويا رشد لا تثب
 ويا ليل أنزلنى بجوفك منزلا
 وإن كنت ليل « المانوية » فليكن
 ويا قدمى سيرى حزارا وخافتى
 وقفت بجوف الليل وقفة ساحر
 إذا اشتمل الليل البهيم على السورى
 فعالى كائن فاك نو عشرة
 إذا ما عوى نذب الفلاهب جمعهم

هوى النفس ذل ، والخيانة عار
 وفى طى نفسى للشور مثار
 وهذا دم ، أم فى شبائك نار
 وذاك الدم الجارى عليك شعاع
 فإنى وحيد والخطوب كثار
 فليلى بهيم والطريق عثار
 وإن لم يكن بينى وبينك ثار
 فمالى على هذا القضاء خيار
 لو أن القلوب القاسيات تعار
 ويا شر مالى من يديك فرار
 يضل به سرب القطا ويحار
 على سر أهل الشر منك ستار
 من المشى لو ينجى الأثيم حذار
 له الجن أهل والمكاييد دار
 تجرد للإيذاء حيث يثار
 خيارهم تحت الظلام شرار
 إلى الشر واستلت ظباء شنار^(١٦)

وكان حافظ قد حرص على ترجمة البؤساء Mesirables لفكتور هوجو وقد جاء فى إهداء حافظ إبراهيم لها : « صدر هذا التعريب قبل أن يتوفى الشيخ محمد عبده سنة ١٩٠٥ وكان شاعر النيل من خيرة مريديه وأصدقائه فصدر بهذا الأهداء البليغ » وكان الأهداء « إلى الأستاذ الإمام » وهو قد قدم له أيضا بكلمة عن التعريب وضع فيها خطر هذا العمل الفنى الكبير وبين فيه الجهد الذى بذله فى هذه الترجمة وكيف توخى الدقة اثنى عشر فللا حتى تم له تعريب ما أراد « وحاولت أن أصل بها تلك الرحم ، التى قطعها يد الترجمة التجارية بيننا وبين

(١٦) ديوان حافظ إبراهيم . ج ١ ص ٢٣٤ نفس الطبعة

الرجال (١٧) ثم يتبعها بكلمة عن المؤلف ، وحياته الأدبية والشعرية ومكانته في الأدب الفرنسي . على أنه من الثابت أن حافظا لم ينقل « البؤساء » عن نصها الفرنسي بكل دقة وأمانة وإنما هو ينقلها عن ترجمة عربية وإن لم يعرف مترجمها بعد ، ويتضح هذا من المقارنة بين النصين العربي والفرنسي ، وعلى هذا فهي لا تعدو أن تكون تلخيصا لأحداث القصة بأسلوب عربي رهين .

وأما عن « شوقي » فعلى الرغم من اطلاعه الواسع على اللغة الفرنسية وثقافته الواسعة فيها ، فلم يستطع أن يتغلغل هذه الآداب ويتعلمها ، فوقف على أعقابها وعلى مظاهرها . فهو قد قضى وقتا يدرس القانون في فرنسا موفدا في بعثة من قبل الخديوي ، ولكنه لم يقتصر على دراسة القانون وإنما أخذ يحاول الأمام بكثير من نواحي الثقافة الفرنسية . وكانت باريس وقتها تعج بالمسارح الكبرى والمكتبات والمتاحف فأخذ ينهل منها أيما منهل وبالرغم من تنوع المذاهب الأدبية في باريس وقتها بين كلاسيكية ورمزية وواقعية وفرويدية إلا أن شوقي يبدو أنه جذب للمسرح الكلاسيك بقوة ، المسرح الذي كان يعترض وقتها راسين وكورنى وأعمال شكسبير المترجمة . وتأثر به شوقي تأثرا واضحا ومعروف أن الكلاسيكية تعتمد كثيرا على التاريخ اليوناني والروماني بنوع خاص لتستمد منه موضوعات مسرحياتها . وإن كان من الواجب أن نقرر أنه لا يلوح أن أحمد شوقي قد تعمق دراسة المذاهب الأدبية المختلفة وتخبر منها أى مذاهب عن وعى ، واختيار وإنما جاءت تأثيراته بطريقة تلقائية غير منهجية (١٨) .

ولم يقف اهتمام شوقي بالآداب الفرنسية عند هذا ، وإنما يبدو أنه كان له شغف خاص بالقصائد والمقطوعات الغنائية ، وهو أمر طبيعي لشاعر عربي في أوائل القرن العشرين فكان - كما قيل - قد ترجم البحيرة Le Lac لشاعر الحب والجمال لامرتين Lamartine إلا أننا لم نعثر على نص هذه القصيدة ، وكذلك تأثر بقصص لافونتين التي أجراها على ألسنة الحيوان وحاكى الكثير منها في ديوانه (١٩) .

(١٧) « البؤساء » ترجمة حافظ إبراهيم . ص ٧ من المقدمة . طبعة دار الهلال .

(١٨) المسرح . محمد مندور ص ٧٢ .

(١٩) نفس المصدر . ص ٧٥ .

ولكن شاعرا كشوقي مرهف الحس واسع الأفق ، لم يكن من السهل أن يخرج من هذا الضجيج والعجيج في الثقافات الفرنسية بمجرد محاولات لكتابة المسرحيات الشعرية ، وذلك أنه كان على الأقل يحاول التقليد كما يفعل أى شاعر مبتدىء ، ولكن حادثة واحدة كانت في الأرجح هي التي دفعته إلى الخوف من التغلغل في هذه الثقافات وتمثلها ، تلك هي مسرحية « علي بك الكبير » التي ألفها في باريس وأرسل بها إلى القصر فلم تلق قبولا وإنما قوبلت بالصمت التام ، مما جعله يخشى على مكانته لدى القصر فعاد إلى قصائد المديح وصار بعدها شاعر الأمير قبل أن يكون أمير الشعراء .

هذا الأمر هو الذي وقف بشاعرنا عند حد انتحان المداخل والمناسبات وهو الذي جعله يكثر من هذين النوعين أيما كثرة ، ووقف به عند حدود اللغة الفرنسية لا يريد أن يجعلها تتسرب إلى أعماقه .

علي أن مسرح شوقي رغم كونه بنورا أولى للمسرح الشعري العربي كان من القوة بأن لفت إليه الأنظار بعد ذلك ، وأخذت منه مقطوعات غنائية كثيرة غناها كثير من المفسنين . أخرج « مصرع كليوباترة » و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « قمبيز » و « أميرة الأندلس » و « علي بك الكبير » من القصص المسرحي التاريخي ، ثم الست هدى « كوميديا اجتماعية بواضح أن كلاسيكية شوقي اعتمدت اعتمادا كلياً على التاريخ المصري والعربي في « مجنون ليلى » و « عنترة » و « أميرة الأندلس » . وكان من الطبيعي لكلاسيكي مصر أن يجنح هذا الجنوح على أن خياله الشعري جعل من العسير الوقوف عند أحداث أى من هذه المسرحيات ومقابلتها بأحداث التاريخ فقد غير وبدل وأضاف وحذف بما يتفق مع خياله وأفق كشاعر (٢٠) .

على أن أثر الثقافة الغربية التي أخذ يستقى منها في باريس ظهرت واضحة جلية في اتجاهه نحو هذا الفن الأدبي بصفة خاصة ، فلولا ما شاهده أحمد شوقي في فرنسا من ألوان هذا الفن لما خطر بباله أن يلج بابه (٢١) . بل لقد وجهه القصر هذه الوجهة وطلب إليه الخديوى وهو في باريس أن يمعن النظر في دراسة معالم الحضارة والثقافة

(٢٠) المسرح د . محمد منور ص ٧٣ .

(٢١) مسرحيات شوقي د . منور معهد الدراسات العربية سنة ١٩٥٤ .

الفرنسية ، أكثر من اهتمامه بدراسة القانون التي قال الخديو للشاعر عنها . إنه يستطيع تحصيلها من الكتب وهو مستقر في بيته بمصر (٢٢) .

وبالفعل أكثر شوقى من التردد على الكوميدي فرانسيز ، وطالع أهم أعمال الكلاسيكيين الكبار أمثال كورنى ورأسين ، وشاهد آثارهم على مسارحها ، وكما طالع المسرح الشعري أيضا فقد طالع الشعر الغنائى فمن الثابت أنه ترجم البحيرة للامرتين وتأثر بحكايات لافونتين على لسان الحيوانات كما ذكرنا (٢٣) .

قد حرص شوقى على « ذكرى هيجو » فكتب قصيدة أودعها الجزء الثالث من ديوانه فى هذا الموضوع وفيه ينمى حظ فرنسا لموت شاعرها الكبير الذى لم يكن سوى علم والباقون حوله جمهور . يبدوها :

ما جل فيهم عيدك المائـور الإوانت أجـل يا فـكتور (٢٤) .
وهو أيضا يكتب عن تولستوى :

تولستوى تجرى أية العلم دمعها عليك وبيكى بانس وفقير (٢٥)

من هنا كانت ثقافة شوقى الغربية ، إلا أننا نجده يقف عند هذه المسرحيات فينهل منها ويحاول تقليدها ، فيرسل بمسرحية « على بك الكبير » إلى القصر فلم يكن منه إلا رد يقول فيه أن الخديوى قد أعجب بما فعلت ، وهذا طبيعى فالخديوى يطمع أولا فى قصائد تمدحه وتقف ببابه وتشيد بذكره .

على أن الأخطاء الكثيرة التى أحصاها الدكتور منور فى كتابه عن مسرحيات شوقى كمخالفته لأبسط قواعد المسرح الكلاسيكى وحدة الموضوع والزمان والكان ومخالفته أيضا لبعض النواحي الفنية ككتابة « أميرة الأندلس » نثرا وبطلها المعتمدين عباد شاعر الأندلس الكبير . على حين يكتب كوميديا عصرية أحداثها فى حى الحسين والسيدة زينب بأسلوب شعري

(٢٢) نفس المصدر . ص ١٠ .

(٢٣) نفس المصدر . ص ١١ .

(٢٤) الشوقيات . ص ٧١ طبعة مطبعة الاستقامة سنة ١٩٥٠ ،

(٢٥) نفس المصدر ص ٨٠ .

الكبير . على حين يكتب كوميديا عصرية أحداثها فى حى الحسين والسيدة زينب بأسلوب شعري لا يتناسب بطبيعة الحال مع مقتضى الموقف . ثم هو فى بعض مواقف لم يتقيد بالنهاية المحزنة للمأساة التراجيدية . وذلك هو الواجب وفقا لأصول المسرح المرعية ، تنتهى مسرحية منقطة مثلا بحادثة سعيدة - زواجه من علة وهو ما لا ترضاه أصول المسرح الكلاسيكى فى المأساة بل هو يخفف فى كثير من الأحيان من حدة النهاية التى وضعها لمسرحيته مثلا بحادثة فرعية لا تتفق مع وحدة الموضوع من ناحية ولا تتفق مع النهاية المفجعة التى ينتظرها المشاهد للمسرحية من ناحية أخرى . وفى ذروة المأساة بانتحار كليوباترة تتزوج هيلانة من حابى وينطلقان إلى طيبة ليعيشا سعيدين فى الضيعة التى أوصت بها لهما الملكة المنتحرة يرد هو عليها أيضا بأنه من « الظاهر أنه لم يتعمق دراسة فلسفة الأدب ولم يكون لنفسه حصيلة نظرية من تلك الفلسفة . وإنما كان يستهدى نوقه الخاص وتفكيره القريب المنال » (٢٦) .

ومن هنا كان تأثر شوقي بالتيارات الغربية التى عاصرها فى بيئتها والواضح أنه تأثر وقف به عند المظاهر أكثر مما يجعله يتعمق المذاهب والمدارس ويدرسها متأنيا مستوعبا .

ومن هنا كان وقوف هذه المدرسة عند الشعر الغربى ، وقوفا بدائيا حاولت أن تتمثله وأن يهتدى باتجاهاته وأبعاده ، فكان موقفا فرديا عند كل من شعراء هذه المدرسة فلم يتغلغل شوقي أبعاده واتجاهاته ومن هنا كانت وقفته التأثرية تكاد تكون سطحية ولم يدرك حافظ شيئا من هذه الأبعاد والاتجاهات فوقف عنها بعيدا ، ولكن مطران حاول الاقتراب منها عن فهم وتذوق فكانت محاولاته الأولى وتأثره بالاتجاه الرومانسى الذى وضع بذرتة وأتى أكله بعد ذلك فى مدرسة الديوان التى تمثلت هذه الاتجاهات والأبعاد تمثلا واعيا .

مدرسة الديوان

وهي المدرسة التي كونها كل من عبد الرحمن شكرى وإبراهيم المازنى وعباس العقاد فى مطلع القرن العشرين .

وكان العقاد هو مقنن أسس هذه المدرسة الأول . ارتفع فيها صوته وسوطه مناديا بالمبادئ الجديدة ومدافعا عنها ومحاولا تنفيذ آراء الآخرين .

ارتفع صوته أول ما ارتفع بمقدمة ديوانه الأول « يقظة الصباح » الذى صدر سنة ١٩١٦ بمفهومه لمعنى الشعر : « الشعر يعمق الحياء فيجعل الساعة من العمر ساعات . عش ساعة مفتوح النفس لمؤثرات الكون التى يعرض عنها سواك ممتزجة طويك بطويته الكبيرة تكن قد عشت ما فى وسع الانسان أن يعيش وملأت حقيبتك من أجود صنف من الوقت والوقت أيها القارئ أصناف ، فمنه ما يبخل به الأبد على غير سكان السموات ومنه ما يطرق للأبقار والحشرات ، فإذا قلنا لك أحبب الشعر فكاننا نقول لك عش ، وإذا قلنا أن أمة أخذت تطرب للشعر فكاننا نقول أنها أخذت تطرب للحياة » (٢٧) .

بهذا المفهوم لمعنى الشعر بدأت المدرسة اتجاهاتها ، تقابلت عند ثقافة واحدة ، العقاد أستاذ نفسه فى كافة ميادين الفن والأدب ، والإنجليزى منه بخاصة ، المازنى بثقافته الانجليزية الكاملة فى المعلمين وشكرى فى رحلته خارج البلاد واستقائه ثقافات الانجليز من منابها ، تقابل الرواد عند هذه الثقافة وبدأ نهلم منها .

وقف العقاد عند مشاهد كثيرة من الشعر الانجليزى مترجما ، وقف عند قصيدة لشكسبير لم يذكر مصدرها سماها « فينوس على جثة أدونيس » وكتب تحتها معربة عن شكسبير :

رأت شفثيه والباكى يستجيشها	فما راعها إلا اصفرار عليها
وحست يدا كانت نطاقا لخصرها	فلا رمقا فينها تحس ولا دما
ومالت على أنثيه حتى كائنه	ليسمع منها شجوها والتندما
وتفتح جفنيه لتبصر فيهما	سراجين كانا يسطعان فأظلمتا

(٢٧) ديوان العقاد مقدمة الجزء الأول ص ٩ ط مطبعة المقتطف والمقطم سنة ١٩٢٨ .

وكانا لوجه الحسن أجمل مبصر
فقلت : برغمي إنك اليوم ميت
ألا أيهذا الحب إنك بعده
ستصبح أنى سرت ترعاك غيرة
ستقبل محمود الأوائل سائفا
وأنتك إما عن مرامك قاصر
فقد فجع الموت المحاسن فيهما
وإن الضحى لما يزل متبسما
ستصبح داء فى الجوانح مسقما
بعين تريك الوهم صدقا مجسما
وتدبر مشنوم العواقب مؤلا
فتأسف أو مجتازة متهجما (٢٨)

وفينوس التى أحب الشاعر أن يترجم وقوفها على جثة أنونيس هى ربة الحب عند اليونان الأقدمين أما أنونيس ففتى جميل من أبناء ملوك قبرص كان مولعا بالصيد والطراد ورأته فينوس طاردا فأحبته ونصحته بالاقبال من الصيد خوفا عليه ولكنه أبى ، وما زال حتى قتله خنزير وحشى فوقفت على جثته حزينه تريق عليها من شراب السلسبيل إلى أن نبتت فى موضعها زهرة نضرة .

والأقدمون يرمزون بهذه القصة إلى تجدد الربيع بعد موته ويقال إن عبادة أنونيس مأخوذة عن الشرق وأن اسمه مأخوذ من أنوناس وهو اسم من أسماء الله بالعبرية .

على أنه يبدو أن العقاد كان حريصا كل الحرص فى ترجمته ، فعلى حين يذكر فى نصه هنا أنها مأخوذة عن شكسبير ولم يكن يحدد اسم الرواية المأخوذة عنها ، يعود ليرجم قطعة أخرى بعنوان « لا طلع الصباح » ويقول عنها « مترجمة ببعض توسع عن رواية روميو وجوليت » وهى لشكسبير أيضا :

أمتد وما اقترب الصباح
أراك صائح الطير المبنى
ترفق لا عدمتك من حبيب
فذاك البليل المسكين ييكى
يرف له وجنح الليل داج
أكنت حسبتها الورقاء هبت ؟
قليل ما أقمت فقف مليا
كأن الدهر شيعته السماح
فخلت الليل ينمى الصباح
فلي عليك من رفق جناح
فيطربه كما شاء النواح
على رمان نوحتنا جناح
لقد والله جدد بك المزاج
قيل الفجر ، لا طلع الصباح (٢٩)

(٢٨) ديوان العقاد . ص ٢٢ نفس المصدر السابق .

(٢٩) نفس المصدر . ص ٣٤ .

ولقد أغرم العقاد بشكسبير وكان يتحدث كثيرا عن عبقريته وعن ذكره في ميدان الأدب حتى أنه وضع عنه كتابا فيما بعد سنة ١٩٥٨ باسم « التعريف بشكسبير » ويظهر غرامه به من أوليات حياته الأدبية فيترجم له قصيدتيه السابقتين ويلحقهما في نفس الديوان بقصيدة أخرى بعنوان « العرض » - معربة عن شكسبير إلا أنه لم يشر أيضا إلى مصدرها من مسرحيات شكسبير :

أرى الذكر للإنسان أنفس جوهر	تزان به أعراضه ومناقبه
وما سارقي من يسرق المال إننى	أرى المال من يظفر به فهو صاحبه
تقلب فى الأبدى فقتلك كاسب	حواه ، وقد يحويه بعدك كاسبه
ولكن من يسلب من المرء عرضه	فذلك فى شرع الحقيقة سالبه
يضيع على المثلوب زينة نفسه	وليس يفيد العرض من هوئالبه (٣٠)

وإذا به يعرج بعدها إلى بيرنز الشاعر الأنجليزى فيترجم له في نفس الديوان وكان العقاد فى هذه الفترة يضع الأسس الجديدة للشعر العربى ، كما تخيله من خلال دراساته وتجاريه. يترجم لبيرنز « الوداع » « معربة عن بيرنز » :

قبة بعدها يطول الفراق	وعناق ، وليس بعد عناق
سوف أبكيك والمحاجر سكرى	بدموع من الفؤاد تراق
سوف أدعوك فى الدجى بأنين	وزفير فى الصدر منه احتراق
كيف يشكو من عثرة الجوظلما	من محياك نجمه الإلاق
بيد أنى درجت فى ظلمة اليأس	فحولى من الظلام نطاق
لست أمحى على الهيام فؤادى	قدر الحب دفعه لايطاق
من رآها فكيف يسلو هواها	يعشق القلب إذ ترى الأحداق
أه لولا صباة وغرام	قد شربناه والكؤوس دهاق
ما غدونا ولى فؤاد كسير	وجبين سيمائه الإطراق
قسلا ما ياقرة العين والقلب	وأحلى من صور الخلاق

ورؤاك مـاقـ الرقـراق

حاطك الله بالسعادة والحب

وعناق ، أواه ، ثم افتراق (٣١)

قبلة بعدها يطول التـنائى

ولقد تنقل العقاد فى قراءاته فى الشعر الانجليزى تنقلات واسعة وعميقة ويبدو أنه لم يكن يميل إلى شعر الرومانسية الانجليزية كبيرون وشيللى وكيتى ، هذا إذ كان بداية يميل إلى نوع من الاشعار التى تعبر عن ذات الانسان من خلال تجاربه الجماعية وتجاربه مع المجتمع ، ولكنه أيضا لم يكن ينسى ذاته كفرد يحس ويتألم ويأسى ، تحت عنوان « الوردة » ترجم قصيدة عن الشاعر الانجليزى وليم كوير ، وردة قطفتها صديقة للشاعر وقدمتها إلى صديقة أخرى فعرضتها هذه عليه تستندى قريحته فتناولها من يدها ثم مرزا فتناثرت أوراقها فندم واستعير ثم قال ذلك الشاعر الرقيق :

مبللة الأوراق باكية السن
إليها ، وقد يجنى على الورد من يجنى
فراق وريادات صفار على الغصن
لتنشط من خوف وتبسم من حزن
وطارت بدادا فى التراب إلى الدفن
كما شئت من عطر وما شئت من حسن
حوى بلسم يشفى الجريح من الطعن
ألا إن بعض العزل يضنى ولا يثنى
تجول مكان الدمع من جانب العين (٣٢)

أنتنى بها من خدها مثل لونها
جنتها لها ترب حصان تزفها
كأن ندى الطل دمع أطله
فأمسكتها خلى المحيا أمزها
فما كان أنسانى لقد فاض روحها
ولو لطف كفى لفاحت وأزهرت
كذاك يكون اللوم طعنا وربما
وكم راح تضعيف الشجى بروحه
ولولت فى رفق رأيت ابتسامة

وكما اهتم بترجمة الشعر فى ديوانه الأول « يقظة الصباح » كذلك حظى بعض الشعراء الإنجليز بترجمته فى الديوان الثانى « وهج الظهيرة » سنة ١٩١٧ . فيترجم لبوب قصيدته القصيرة « القدر » :

عن عيون الخلق رب العالمين
صفحة الحاضر حيناً بعد حين (٣٣)

إنما الغيب كتاب صانه
ليس يبلى عنه للناس سوى

(٣١) نفس المصدر ، ص ١٠٨ .

(٣٢) نفس المصدر ، ص ١١٣ .

(٣٣) الأدب العربى المعاصر ، د . شوقي ضيف ، ص ١٤٢ .

« وهذه القطع المترجمة ليست أكثر من رموز إلى ثقافته بالأدب الغربية ، وهى ثقافة متعمقة ، ومع ذلك استطاع أن يتحرر منها كما تحرر من ثقافته العربية ليجد نفسه وشخصيته وروحه المصرية الجديدة . وهى روح تبرز عنده - كما يمثلها ديوانه - فى اتجاهين أما أولهما فالوقوف بآثار الفراعنة وإشاداته بحضارتنا القديمة ، ومن خير ما يصور ذلك قصيدته « أنس الوجود » و « تمثال رمسيس » وأما ثانيهما فوصف عواطفنا السياسية والوطنية وأروع ما يصور ذلك قصيدته « يوم المعاد » التى نظمها بعد رجوع سعد زغلول من منفاه وفيها يقول :

ما يبتغى الشعب لا يدفعه مقتدر من الطفاة ولا يمنعه مقتصب (٣٤)

ومع سنة ١٩٣٢ ، خرج « تذكاري جيتى » يدرس فيه شاعر الألمان الكبير « جوهان وفانج جيتى » (١٧٤٩ - ١٨٣٢) بعد مائة عام من وفاته ، بعد أن ظلت الحياة يانعة على قريحته كما ظلت يانعة لقلبه ، فائثرت شجراته فى الفن والعلم أطيب الثمر وأخصب أيامه كلها فى شتى المباحث والمشاركات كأخصب ما عرف فى أيام الشعراء والمفكرين ، فمن شعر إلى شريعة إلى سحر إلى تصوير إلى موسيقى إلى طب إلى معون إلى نبات ، تختلف فى الجودة ولكنها لا تختلف فى النماء ، فإن أينعت منها جوانب واقفرت جوانب أخرى فكما تختلف البقعتان فى الألوان الواحد : هذه عداها الماء والزرع ، وهذه يجرى إليها الماء وتعمل فيها يد الأقدار » (٣٥) .

لقد كان للمرأة دور كبير فى حياة « جيتى » ، شأنه شأن كل شاعر رقيق الحس مرهف العواطف ، منهم « أنا اليصابات شونمان » التى أوحى إليه الجزء الأول من « فاوست » وقد خلد « جيتى » هذه الفتاة باسم « ليلى » فى أغانيه الشجية (٣٦) . وصفها فى قصيدة بعنوان « صديقة ليلى » فلا معرض للسباع أحفل بأصنافها وأجناسها من معرض ليلى ، فهى تقنو فيه أعجب الحيوان وتقنصها ولا تدرى كيف وقعت لها « ثم يقول : « وما اسم الحورية الحسناء ؟ إسمها ليلى وإياك والمزيد فى العرقان بها ، بل إن كنت لاتعرفها فاحمد الله على ذلك . وما أكثر الصخب والتفريد إذا هى طلعت على سباعها وفى يدها سلة الحبوب ، كل هذا من أجل فترات من الخبز البيس ولكنه فى كفيها لهو الشهد الحلو المذاق » . ثم قال : « ويا نظراتها من نظرة ،

(٣٤) الأدب العربى المعاصر ، د . شوقي ضيف ، ص ١٤٢ .

(٣٥) عبقرية جيتى ط مكتبة دار العروبة ، ص ٤٥ .

(٣٦) نفس المصدر ، ص ٦١ .

ويالهاثافها باسم بيبي بيبي من هتاف . إنها لتستهويان النسر من أريكة جوبيتر . ويمينا لتقبلن حمام فينوس الوديعات إليها ويقبلن الطاوس الفاخر معها لو أتيح لها سماع تلك النبرة ، وقد أعرف دبا ساء تعليمه وتنظيفه جذبته من ظلمة الغاب لتقوده تحت مقرعتها وترويضه كما تروض غيره ، تقولون أنا ؟ من ؟ ماذا ؟ نعم يارفاق ، أنا ذلكم الرب الذى وقع فى الحباله مشدودا بحبل من حرير « ثم قال بلسان ليلي تذكره :

« وحش ، أجل ؟ ولكنه مؤنس لابس به : هو أودع من أن يكون دبا وأوحش من أن يكون كلبا ثم ختم القصيدة صائحا : « أيتها الالهة ، ليس فى قدرتك أن تمسح عني هذا الظلم بالشكوى ورضوانى لو رددت على الحرية المسلوية . ولكن رويدك أيتها الالهة لاتسعينى بمعونك ، كلا فليس عبثا أن تضطرب أوحى إلى كما تضطرب الساعة أقسم أن فى بقية من القوة أحسها تجول فى أوصالى » (٣٧) .

وعلى نقيض هذه الفتاة الشجية يعرف « جيتى » سيدة وافية الأنوثة وليست بصبيبة غريبة ينقل العقاد قصيدته إليها : « أنت تعرفين كل حركة ضميرى وتلمحين كل هزة فى وشائجى وعروقى ، وتستطيعين بفرد نظرة منك أن تقرئينى أنا الذى طالما تعبت عيون بنى الغناء فى النفاذ إلى سريرتى ، أنت تسكين السكينة فى دمي الفائز وتقومين خطاى الشاردة الهوجاء » (٣٨) .

وإلى جانب عشيقاته هناك زوجته « كرسيتيان فلبوس » ترجم العقاد أيضا قصيدته « جيتى » فيها عندما قابلها أول مرة « ذهبت إلى الغاب لا أدري قيم ذهبت ، وما كنت أريد شيئا ، ولا عنانى أن أريد ، ، فإنى لأرسل النظر فى ظللها إذا زهيرة هناك وضيئة كأنها نجم مليحة ، كأنها عين هيمت أن أقطفها فسمعتها تقول فى لطف ورخامة : أقاطفى أنت لأنوى فى يديك بعد هنيهة ؟ فحنوت عليها ورفعتها من جنورها ونقلتها إلى حديقة تصاقب المنزل البهيج ، وهناك غرستها من جديد فى مكان فريد ، فترعرت ولم يفارقها الرواء » (٣٩) .

(٣٧) نفس المصدر . ص ٦٣ .

(٣٨) نفس المصدر ص ٦٦ .

(٣٩) نفس المصدر . ص ٧١ .

والعقاد فى دراسته للشاعر ، لم يترك صغيرة أو كبيرة إلا التفت إليها نزوعاً إلى منهجه الذى التزمه فى دراسته للشخصية وهو تتبع حياة النفس لا حياة الانسان فهو يتناول « جيتى » من ناحية تكوينه النفسى ، والمؤثرات التى تدخلت فى حياته منذ بدايتها وحتى وفاته التى أثرت على هذه الموهبة فأخرجت هذه المعالم على طريق الأدب الألمانى .

ويتناول العقاد مؤلفات « جيتى » بالشرح والدراسة والتحليل ، آلام فرتر ، فاوست وولهم ميستر ، والديوان الشرقى . ثم يتناول تحت عنوان مؤلفات أخرى روايته هرمان وبوروشى . ورواية « أجمنت » عن ثورة هولندية فى طلب الحرية الدينية السياسية سماها باسم الكونت « أجمونت » ورواية « أقيچينى » .

على أن العقاد اعتمد على ما يبدو على اللغة الانجليزية التى يجيدها فى ترجمته لأشعار . « جيتى » إلا أنه عندما أفرد فصلاً أخيراً لمختارات متفرقة من أشعاره ، استعان بمختارات من ترجمة الشاعر عبد الرحمن صدقى وأشار إلى هذا فى هامش الكتاب فنقل « الحكماء والشعب » وقدم لها بقوله « فى هذه القطعة تمثيل صحيح لطريقة « جيتى » فى التسليم وتبسيط الحقائق الكبرى . بردها إلى المحسوسات القريبة ، واجتناب المعضلات من أهون سبيل ، من شئ من السخر والسكينة ، وفى القطعة صدق حكاية لأساليب الحكماء الأقدمين فى ردودهم المبهمة على المسائل العويصة ، ولهذا اخترناها من بين « لوانده » (٤٠) .

ثم ينقل من فاوست « فى حديقة مارتا ... الله » و « مفاجأة فاوست » ثم ينقل من أشجان رومانية « القطعة الأولى » و « المقطوعة الخامسة » ثم من الديوان الشرقى ينقل « الهجرة » ، و « الحرية » وحنين السعداء واللقاء وتشيد محمد .

كان تعرف العقاد فى ميدان الثقافة الغربية تعرفاً واسعاً قلما قام به أديب عربى ، وكان إلمامه الكامل باللغة الانجليزية نافذة فتحت على مصراعيها أمامه لعوالم الثقافات المختلفة من كافة النول والأجناس البشرية ، وعلى مثاله كان زميله فى المدرسة الحديثة « مدرسة الديوان » ، فشكرى خريج مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩٠٩ يدرس الأدبين العربى والانجليزى قرأ فيما قرأ الأغانى للاصفهانى و The golden treasury « النخيرة الذهبية » فى الأدب الانجليزى التى ضمت أروع ما لشعراء الانجليز من شعر غنائى والتى لاقت نجاحاً كبيراً من مثقفى هذا العصر

(٤٠) نفس المصدر : ص ١٨١ .

. ومع سنة تخرجه أخرج ديوانه ضوء الفجر ، وسافر إلى إنجلترا في بعثة دراسية عاد منها سنة ١٩١٢ بعد ما عاش في خضم الحياة الانجليزية الفكرية والثقافية والأدبية بكل ما فيها من تنوع ونشاط .

ومنذ هذا التاريخ وشعره يسير وفقا لما قاله في الشعر بهذه الأبيات :

وإنما الشعر مرآة لغانية	هي الحياة فمن سوء وإحسان
وإنما الشعر تصوير وتذكرة	دقيقة وخيال غير خوان
وإنما الشعر إحساس بما خفقت	له القلوب كاتقدار وحداث
من كل معنى يروع الفهم طائله	معنى من الجن في لفظ من الجان (٤١)

على أن المتصفح لديوانه يحار حيرة كبيرة فيه ، ذلك أنه كما اتهم من المازنى بنقله الكثير من شعر الإنجليز ، لا يفصح عن مكان هذا النقل إلا في مقطوعتين ، نقل إحداهما عن فتزجيرالد في رباعياته لعمر الخيام The rubaiat of omar khayam من ثلاث رباعيات يقول فيها :

إرم قد عفت وصوح قدما	في رباها الربيع والزهر
كأن جمشيد قد مضت حيث	لا حيث لدينا من أمرها خبر
لكن الكرم لا يزال جواداً	برحيق حبابه در
ولنا منزل من الروض فينا	ن تروى أزهاره القدر
ويقول في رباعية أخرى :	

هاج للقلب حيرة الحول أشجاً	نا لديه قديمة العهد
تأنس النفس بالتفرد والـ	خلوة في ظل حاله الرغد
حيث تجكي الأزهار راحة موسى	في بياض النوار والورد
ولها نفحة كائنفس عيسى	باعثات للميت من لحد

(٤١) ديوان عبد الرحمن شكرى . الجزء الثانى - لآلىء الأفكار من ٩٥ (طبعة دار المعارف سنة ١٩٦٠) .

رباعية أخرى :

هات لى الكأس يا حبيبي دهاقا
إن ثوب الوقار ثوب شقاء
أنضى عنك الوقار وارم به فى
إنما العيش طائر غصنين
لا تطع غائبا كنوس العقار
ليس يغنى فى الصيف ثوب الوقار
جمرات للقيظ مثل النار
فخذ مآخذ المستطار (٤٢)

والمقطوعة الثانية بعنوان « الرحمة » : منقولة عن شكسبير وهو لم يوضح من أين من أعمال شكسبير نقلها ضمن أعماله الغزيرة .

وما الرحمة الغراء بالقهر تجتدى
تجود كما جادت سماء بغيرها
أليست كقطر الغيث ريا ونعمة
وتبدر من قلب العظيم عظمة
فطوبى لذي هم ينال شفاعا
تظاهر قلب المرء لو يستطيعها
هو الرفق تاج الملوك يزينهم
وفى صولجان الملك روع لناظر
ويملا قلب المرء خوفا (وهيبة)
ولكن ملك الرفق أعلى مكانة
تبرأ فى قلب الملوك مكانة
فإنى رأيت الرفق كالخلد ملكه
وما نعت الرحمن إلا بنعته
إذا ما مزجت العدل بالرفق جاها
بلغت رضا الله فى خير نعمة
ولا يستفيد القسر أفضل راحم
فتجرى كما يجرى سخي الغمام
تعيد وجوه الروض غر المباسم
وأعظم نفعا فى فعال الأعاضم
وطوبى لذي فضل كثير المكارم
وتكسر من شر الخطوب الهواجم
بأحسن من تيجانهم والصوارم
يدل على بطش الملوك القمام
فيفرق من سطو الطفاة الغواشم
وأعظم من ملك الظبى واللهازم
تبوأهم ملكا رفيع الدعائم
ولكن ملك السيف ليس بدائم
فطوبى لجم الرفق جم المراحم
وإنى رأيت الرفق خير المطاعم
وسرت على نهج النفوس الكرائم (٤٣)

(٤٢) ديوان عبدالرحمن شكرى . لآلىء الأفكار ج ٢ جمع نقولا يوسف ط . دار المعارف سنة ١٩٦٠ .

(٤٣) نفس المصدر ص ٢٥٩ .

وهاتان المقطوعتان هما اللتان أشار إلى المصدر فيهما الشاعر ، وقد درج « المازنى » على هذا الدرب ، فقد نقل فى ديوانه مجموعة لا بأس بها من الشعر الانجليزى . نقل « الراعى المعبود » وهى : « قصة قديمة لجيمس رسل لويل » وقد نظمها بتصريف كبير ما بين حذف وزيادة ثم يشير فى الهامش إلى أن « كل بيت أمامه هذه العلامة (*) فهو للمترجم عنه والباقى لصاحب الديوان . وكذلك فى بقية القصائد المترجمة :

اما المترجمة فى القصيدة فقولہ :

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| ١ - غشى الأرض شباب الزمان | رائع الحسن من بنى الإنسان |
| ٢ - ماله بالطمان والحرث والزرع | ولا السعى والسيوف يدان |
| ٧ - كل عين من حسنه تتلقاه | بويل من دمعها هــــــــــــ |
| ٨ - وله روعة تبث لها نفسى | تنزى كالتسن النيران |
| ٢٠ - يسمع الناس صوته فيخرون | سجودا لفاتنات الأغاني |
| ٢١ - فإذا ما رأوه عابوا فقالوا | إنها خدعة من الأذنان |
| ٢٧ - وكأن الوجود يوحى إليه | بمعانى الجمال والإحسان |
| ٢٩ - ترك الأرض ذات حسن جديد | وشباب مخلص الريعان |
| ٣٠ - وغدت بعده مواطىء نعليه | حراما يزورها المشرقان |
| ٣١ - أكبرت شأنه الخلائق حتى | عبوه فى غابر الأزمان (٤٤) |

والى جانب هذا أيضا قصائد : « الوردة الرسول » مترجمة عن ولر بتصريف « ونهر الحياة » مترجمة بالحرف عن قصيدة لموريس اسمها النهر المتعب ثم تحت عنوان « لشكسبير » أربعة أبيات ، ثم قصيدة « حواء والمرأة من الفريوس المفقود للتون » ثم هو يترجم بعدها ثلاث رباعيات من رباعيات فتزجرالد . منها :

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| يا أسفا للربيع يذهب بالورد | فلا تجتليه أعيننا |
| والصبا تتطوى صحائفه | ولم يزل نشرها يفاحنا |
| وأين لا أين بلبل غرد | كأن يفنى على الفصون لنا |

(٤٤) ديوان المازنى . طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب من ١٢٢ .

غاب فهل عند بعضكم خبر وهل ترى يتقضى تساؤلنا (٤٥)

وعلى صفحات « حصاد الهشيم » ترجم عدة رباعيات أخرى للخيام ، وربما لو اهتم المازنى ببقية رباعيات الخيام لفتزجرالد ، لأخرج لنا نصا فى غاية الابداع والانتقان ، فقد ترجم الرباعية :

With them the seed of wisdom did I saw.
And with my own hand labour'd it to grow.
And this was all the Harvest that I reapd.
I came like water, and like wind I go.

على هذا النحو :

كم بذرنا حكمة العقل سواء وتعهدت بكفى النماء

وتأمل : ها حصادى كله جئت كالماء وأمضى كالهواء (٤٦)

وقد سبق فى حديثنا عن رباعيات الخيام عرض ترجمة المازنى لها .
إن مدرسة الديوان ، كانت نتيجة طبيعية لهذا الالتقاء المباشر بالأدب الانجليزى خاصة والعالمى عامة ، كانت هذه المدرسة ميلادا شرعيا لالتقاء هذه الثقافات وامتزاجها وخروجها إلى حيز الوجود ، فى دعوة جديدة جريئة بدأها شكرى بديوانه ضوء الفجر سنة ١٩٠٩ ثم ديوانه لآلىء الأفكار سنة ١٩١٣ ، والتي قدم لها علم آخر من أعلام المدرسة وهو العقاد يبين فى مقدمته « الشعر ومزاياه » .

« ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح ، فتلتقاه العقول فى ساع كلامها وفتورها فلو كان كذلك لما كان له هذا الشأن فى حياة الناس .

لا بل الشعر حقيقة الحقائق ، وباب اللباب ، والجوهر الصحيح من كل ما له ظاهر فى تناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تراجى بينها وبين ضميرها ، فالشعر كاذب وكل شيء فى هذا الوجود كاذب والدنيا كلها وباء ولا موضع للحقيقة فى شيء من الأشياء » (٤٧) .

(٤٥) نفس المصدر ، ص ١٢٧ .

(٤٦) حصاد الهشيم طبعة الدار القومية سنة ١٩٦١ ص ٦٥ .

(٤٧) مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى ، لآلىء الأفكار ص ٩٧ .

خرجت هذه المدرسة إلى حين الوجود وحددت لها معالم على طريق الشعر يتلخص في المبادئ الآتية :

١ - إن الشعر وجدان وأنه إن لم يعبر تعبيراً صادقاً عن إحساس قائله مهما كان نوع هذا الإحساس خرج خروجاً كلياً عن دائرة الشعر ، ومن هنا خرج شعر المديح والمديح والثناء للثناء والفخر وغيره من أنواع الشعر ، ما لم يكن صادراً عن نفس محبة للممدوح دون غرض شخصي آخر .

٢ - إن القصيدة وحدة نفسية لا يحوز أن تكون بمثابة أبيات رص بعضها إلى جوار بعض حتى أنك تستطيع قراءتها من آخرها إلى أولها دون تغيير يذكر في المعنى والدعوة إلى الوحدة العضوية للقصيدة ونفى وحدة البيت ككائن مستقل في ذاته ومن هنا كانت ثورة العقاد العارمة على شعر شوقي .

يقول شكري في مقدمة ديوانه « أنا شيد الصبا » :

وما الشعر إلا القلب هاج وجيبه وما الشعر إلا أن يثير مثير
فالريح هبات وللنفس مثلاً تغنى رخاء فيهما ودبور (٤٨)
ثم يقول في المقدمة :

« والشاعر الكبير لا يكتفى بإلهام الناس ، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويحفهم بالرغم منهم ، فيخلط شعوره بشعورهم ، وعواطفه بعواطفهم ، ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر ، وسينأتي يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة » (٤٩) .

ثم هو يعود إلى تعريف الشاعر مرة أخرى في مقدمته للجزء الرابع من ديوانه وهو «زهر الربيع » تحت عنوان « في الشعر » :

« وليس الشاعر الكبير من يعنى بصغريات الأمور ، ولكنه الذي يخلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه ثم ينظر في أعماق الزمن أخذاً بأطراف ما مضى وما يستقبل ، فيجىء شعره أدياً

(٤٨) من قصيدة « الشعر والطبيعة » .

(٤٩) ديوان شكري . ص ٢٠٩ .

مثل نظورته ، وهو الذى يلجأ إلى صميم النفس فينزع عنها غطاها « (٥٠) وهو يتمثل فى هذا إجابة لورد زورث الشاعر الانجليزى الذى يقول عن شعر شاعر : « أنه ليس من الحتم فى شىء » فكأنه يقول أن أجل الشعر ما يخاله المرء قطعة من الفضاء لابد من حدوثها فإذا أردت أن تميز بين جلالة الشعر وحقارته ، فخذ ديوانا واقراه فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة مثل النجم أو السماء أو البحر فاعلم أنه خير الشعر ، وأما إذا رأيت وأكثره صنعة كاذبة فاعلم أنه شبه الشعر ، فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر ايضاحا لكلمات النفس وتفسيراتها « (٥١) .

وقد أوضح شكرى مذهب الشعرى الذى يعد فى اعتقادى مذهب مدرسة الديوان جميعا بما فى ذلك العقاد والمازنى ، فى الجزء الخامس من ديوانه ، فى مقدمته الرائعة تحت عنوان : « فى الشعر ومذاهبه » فى هذه المقدمة تحدث شكرى عن الشعر والشاعر والتشبيه ووظيفة الشاعر ووظيفة الشعر ومدى فهمه لهذا كله . وقد لخص الدكتور محمد مندور هذا فى كتابه الشعر المصرى بعد شوقي (٥٢) وقد اقتطعت هذه الفقرات :

١ - يمتاز الشاعر العبرى بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغبا أن يفكر كل فكر وأن يحس كل احساس .

٢ - الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها والفكر وتقلباته والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية .

٣ - التشبيه لا يراى لذاته كما يفعل الشاعر الصغير وإنما يراى لشرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة .

٤ - أن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات النطقية .

٥ - أجل المعانى الشعرية ما قيل فى تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب الجسم .

(٥٠) نفس المصدر . ص ٢٨٧ .

(٥١) نفس المصدر . ص ٢٨٨ .

(٥٢) الشعر المصرى بعد شوقي . مندور ط . مكتبة معهد الدراسات العربية ص ٧٩ .

٦ - الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساسا شديدا ، لا ما كان لغزا منطقيا أو خيالا من خيالات معاقري الحشيش . فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآرائه وتجاريه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ، وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات والخيالات الفاسدة والمغالطات السقيمة مما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح .

٧ - إنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل في الممالك العربية في العصور الأخيرة فإن سنة التقدم تقتضى الاطلاع بما يستحدث في الآداب والعلوم وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحا ، كان أغزر اطلاعا فلا يقصر همته على درس شيء قليل من شعر أمة من الأمم . فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري والنفس البشرية ، وأن يكون خلاصة زمنه ، وأن يكون شعره تاريخا للنفس ، ومظهر ما بغته النفوس في عصره . وما عجبت من شيء عجبي من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حدا فاصلا بين آداب الغرب وآداب العرب ، زاعمين أن هنال خيالا غريبا وخيالا عربيا وإذا قرأ الشاعر العربي آداب الأمم الأخرى أكسبته قراءتها جدة في معانيه ، وفتحت له أبواب التوليد ، فإن الشاعر الكبير كى يعبر عما في نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتوبا مجهولا لا بد أن يجدد ذهنه دائما بالاطلاع وأن يحرك به نفسه ، وأن ينوع من ذلك الاطلاع ، فإن شره الاحساس والتفكير هو ميزة العبقرى فإن مذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس العناصر الأخرى التى عمرت العالم وأنشأت لها حضارة وعلوما وفنونا ، فإن درسها يوسع عقولنا ويجدد آمالنا وقوانا ويهيء وحى ذكائنا ويعطى خيالنا .

لقد كان شكري يمثل ميدانا جديدا في فهم الشعر ، بل - بمعنى أخرى - كان ممثلا لمدرسة الديوان ، يمثل هذا الميدان الجديد ، كان يرى أن النافذة التى يطل منها الشاعر على العالم هي التى توسع مداركه وتوضح له نوازع النفس الانسانية بعمامة وقد أخذ على المازنى فى هذه المقدمة أيضا ترجمة لبعض أشعار الانجليز دون الإشارة إلى ذلك « وقد لفتنى إلى قصيدة المازنى التى عنوانها «الشاعر المحتضر» الياثية التى نشرت فى عكاظ واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة أودنى للشاعر شللى الانجليزى . كما لفتنى أديب آخر لقصيدة المازنى التى عنوانها «قبر الشعر» وهى منقولة عن هينى الشاعر الألمانى ، ولفتنى آخر إلى قصيدة المازنى « فتى فى سياق الموت » وهى للشاعر هود الانجليزى . ولفتنى أيضا أديب إلى قصيدة المازنى

عنوانها « الراعى المعبود » وهى منقولة عن الشاعر لويل الأمريكى وقصيدة المازنى التى عنوانها « الوردة الرسول » وهى للشاعر ولز الانجليزى . وأشياء أخرى ليس هذا مكان إظهارها « (٥٣) » .

وبهذا الأسلوب كان تبادل الاتهامات بين الشعراء فقد غزت القصائد الانجليزية الأذهان وكان لا بد أن ينشر النحل والترجمة والسرقاات وكان لابد وأن يأتى على الأقل توارد خواطر كما دافع المازنى عن نفسه فى مقدمة ديوانه .

وكان هذا كله كما يقول العقاد نتيجة الإيغال فى القراءة الانجليزية : « وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الانجليزية ولم تقصر قراعتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر » (٥٤) .

ثم هو يحدد المنبع الذى استقتت منه هذه المدرسة نظراها فى النقد ويوضح أن « هازلت » هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأعراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهرأوا أوائل القرن العشرين يعجبون « بهازلت » ويشيدون بذكره ويقرأونه ويعيدون قراسته يوم كان هازلت مهملا فى وطنه مكروها من عامة قومه .

وكان العقاد صارما وحريحا عندما تحدث عن اتجاهات القراءات الانجليزية فى هذه الفترة قراءات مدرسة الشعر المصرى بعد شوقى كما يسميها ، وكانت المدرسة الغالبة على الفكر الانجليزى الأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوة والمجاز أو هى المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستيوارت وشللى وبيرون وورد زورث ، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهى مدرسة بروننج وتنيصون وأمرسون ولونجفلو وپوو وپيتمان وهاردي وغيرهم ، وقد سرى من روح هؤلاء الشئ الكثير إلى الشعراء المصريين ، الذين نشأوا بعد شوقى وزملائه (٥٥) .

(٥٣) مقدمة الجزء الخامس ص ٣٧٣ . نفس الطبعة .

(٥٤) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى . ط مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٠ . ص ١٩٢ .

(٥٥) نفس المصدر . ص ١٩٣ .

ولقد تناولت هذه المدرسة بالنقد أعلام المدرسة السابقة ، تناولت شوقي وحافظ والبارودي وإسماعيل صبرى وحفنى ناصف وغيرهم ، وكان العقاد فى كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » . قد التزم تعاليم « هازلت » وآراءه بينما التزم بها أيضا المازنى عندما نقد شعر حافظ على صفحات المجلات اليومية والتي خرجت بعد ذلك فى كتاب أسماء : « شعر حافظ » وأوضح رأيه أيضا فى الشعر فى كتابه القيم « الشعر : غاياته ووسائله » وقد وضح وضوحا كاملا عندما هاجم شوقي فى العدد الخاص من السياسة الأسبوعية الذى صدر بمناسبة تكريم شوقي (٥٦) .

يقول : « والمرء إما أن يكون شاعرا أو لا يكون ولا وسط هناك ، أفإن كان شوقي عندكم شاعرا فقيسوه إلى شعراء الدنيا من مثل شكسبير وجوتيه وملتون وهاردي ودانتى ، فإن لم يقف به مكانه بينهم فهو ما زعمتم وإلا فاعلموا أن الشعر ليس الوزن والقافية ، وأن من أول خصائصه قدرته على النقل ولسنا نعنى القدرة على التصوير بالألوان بل تناول الأشياء بحيث يوقظ هذا التناول فى نفس القارئ إحساسا تاما قويا بالشئ ويصلك به » .

وفى نفس العدد من السياسة الأسبوعية خرج العقاد برأيه أيضا فى شعر شوقي :

« فأنت لا تقرأ فى كل ما نظم شوقي شيئا ينم عن فتنته بجمال أو امتزاج بحياتها النابضة فى الأرض والسماء ومجالها الحية فى الرياض والبحار والغمام والأهواء وسحرها الذى يجلب النشوة ويسرى من بعض النفوس مسرى الهيام الغالب والفراغ الخالب وليس فى كل ما نظم شوقي شئ ينم عن تلك السليقة المتفتنة لبدائع الألوان والأشكال العاكفة على الذى يتطلع إلى المجهول ويقف بين يديه موقف الكشف والالهام وليس فيه ذلك الألم الذى يشف عن فرط الإحساس ولا ذلك الطرب الذى يتغنى بفرح الحياة . وليس فيه ذلك الخيال الخالق الذى ينشئ الصور والأشياء ويلبس المعانى الخفية أثواب المنظور والمحسوس » (٥٧) .

كل هذه الآراء التى خرجت بها المدرسة الحديثة فى النقد والشعر تمثل بوضوح مدى تأثر هذه المدرسة بقراءتها فى الآداب الانجليزية ، ذلك أن الديوانيين كانوا لا يفتنون فى كل مناسبة يوضحون اتجاههم فى الشعر فى كل مقال عن الشعر وفى كل قصيدة وعلى كل صفحة

(٥٦) السياسة الأسبوعية . ٣٠ ابريل سنة ١٩٢٧ .

(٥٧) السياسة الأسبوعية . ٣٠ ابريل سنة ١٩٢٧ (بمناسبة مهرجان شوقي) .

تكتب في الصحف وعلى كل صحيفة في كتاب « والثمرات » لشكري فيه حديث عن نظر الشاعر إلى الطبيعة : « إذا كان لك من المقدار سلطانه الذي يصل به لم تقدر أن تمنع الشاعر من أن يفرغ ما يثور به صدره ، أتحسب أن الغريد إذا ضمته أسلاك القفص كانت مانعة إياه من الغناء العذب أو أن الشتاء إذا حنيت عليه أضالع الأديب أسكته ؟ أن البلبل إذا أطلق نغماته وهو آخذ بأطراف النعيم بين الأشجار والأنهار كساها الجلال جلبابه » (٥٨) .

وفي استعراضنا لإنتاج أعلام هذه المدرسة ، يلاحظ أنها اهتمت اهتماما كبيرا بالوحدة الموضوعية ، ربما وحدة الموضوع في القصيدة ولكنها أيضا أولت الديوان كوحدة اهتماما كبيرا ، فكان « ضوء الفجر » الديوان الشعري الذي أصدره شكري سنة ١٩٠٩ انطلاقة هامة نحو هذا الهدف وهو وضع الديوان الشعري في مجمله ككل متكامل مترابط أجزاءه ترابطا واضحا تحت العنوان الذي وضع له بعدما كان شاعر العصر يضع قصائد في مجلد يسمى باسمه تحت عنوان « ديوان . . . » أو غيره .

والعقاد عندما وضع ديوانه الأول سنة ١٩١٦ سماه « يقظة الصباح » وديوانه الثاني : « وهج الظهيرة » سنة ١٩١٧ والثالث « أشباح الأصيل » سنة ١٩٢١ والرابع أشجان الليل « سنة ١٩٢٨ والتي ضمتها جميعا بعد ذلك في مجموعة واحدة سماها « ديوان العقاد » وليست هذه التسمية من باب جمع شعر الشاعر في مجلد ولكنها من باب جمع الدواوين الأربعة في طبعة جديدة .

وقد أوضح العقاد وجهة نظره في ختامه لهذا المجلد بقوله : « وسميت كل جزء باسم يدل عليه بالنظر إلى الأجزاء كلها على قدر المستطاع من الدلالة في هذه الأغراض ، فسميت الجزء الثاني وهج الظهيرة وسميت الجزء الثالث أشباح الأصيل وسميت الجزء الرابع أشجان الليل ، فإذا قرأه القارئ فربما وجد في أشجان الليل ما هو أخلق بهج الظهيرة أو وجد في يقظة الصباح ما هو أخلق بأشباح الأصيل ولكنه لا يخطئ أن يستدل بالاسم على الروح في عمومها ولا أن يدرك الفاصل الذي يميز بين جزء وجزء في وقته وميئته ، وهذا حسبتنا على الجملة من دلالة الأسماء » (٥٩) .

(٥٨) الثمرات . شكري . طبعة مطبعة جورجى غزوى بالاسكندرية سنة ١٣٣٥ هـ . ص ٢٠ .

(٥٩) ديوان العقاد . طبعة سنة ١٩٢٨ ص ٣٥١ .

وربما كان هذا الاعتذار عن دخول بعض القصائد فيما لا تدخل فيه من الدواوين
الموضح الكبير لوجهة نظر هذه المدرسة من التسمية الشعرية للديوان .

وقد عاش العقاد في ديوانه حياته بكل ما فيها من عاطفة ووجدان وفكر وفلسفة ، ناقش

الدهر :

أحمل هذا الدهر ذم صنيعه كما يحمل العبد السياط ليعذبا
ويشبهه عبد السوء في كل فعله فيضرب أحيانا وما زال مذنبا (٦٠)
ثم هو يتحدث عن «الخریف» فصل من فصول العام له رأى فيه وله معه تجارب .
حي الغمام في السماء كأنها طير سرت في مستهل ربيع
بيضاء ترتع في فضاء شاسع صافى السراة علي السنا مرفوع (٦١)

وهو يحس الخريف في روحه ومائه كالمرور في وسواسه يشجوك منه ترنم المفجوع ،
والشمس الساهية وتبسم الطبيعة كنظرة ربية وخشوع .

هذه النظرة الحاملة في الطبيعة والوجود تتخلل الكثير من ثنایا الديوان ، بل ومن ثنایا
الكثير من شعر العقاد ، فهو ينظر مرة أخرى إلى سوانح الغروب على شاطئ بحر الروم .

أنظر إلى حنب السماء الدامى لهب على الأمواج ذات ضرام
شفقان هذا في السماء منشر قان ، وذاك على العباب الكامى (٦٢)

وينظر إلى الليل والبحر ، ويصعد فيه ويهبط نظراته ، عندما يغرب البدر أو يهدى النجم
خلف ستر أو يخلو لك الليل فلا فرق بين أعمى وحر .

وترى البحر تحسب الماء حبرا وكأن السماء أعماق بحر (٦٣)
ظلمات تحيط بالطرف أنى امتد لم يعد مدده قيد شبر
ولهذا الظلام خير من النسر إذا كنت لا ترى وجه حر

هذه الطبيعة بكل سحرها وجلالها ، في الربيع والخريف في الصيف والشتاء ، لم تخل
منها قصيدة من قصائد الديوان ، ومن مظاهر الطبيعة أيضا الكروان .

(٦٠) ديوان العقاد ص ٢٣ .

(٦١) نفس المصدر ص ٢٣ .

(٦٢) ديوان العقاد ، ص ٢٧ .

(٦٣) نفس المصدر ، ص ٣٢ .

هل يسمعون سوى صدى الكروان صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى
من كل سار فى الظلام كأنه بعض الظلام تـضله العينان
يدعو ، إذا ما الليل أطبق فوقه موج الدياجر ، دعوة الفرقان (٦٤)

إلى جانب الكثير من القصائد التى تحمل هذه المعانى فى الطبيعة ، سحرها ودلالاتها
النفسية لدى الشاعر «وقف فى الصحراء» «الشتاء فى أسوان» «البدر فى الصحراء» الطبيعة
والحياة» «إلى ربة الحب - الزهرة» «على شاطئ البحر» «الربيع الحزين» «الورد» «زهرة
القرنفل» «إلى غير هذا من قصائد الديوان .

وعلى نفس الغيتارة عزف شكرى كانت الطبيعة وجهه وسلواه ، كما كانت عند العقاد
وجهه وسلواه كتب فى «خطرات فى المساء» «مناجاة يوم مضى .

نحن نبكى كل ميت راحل كيف لا نأسى على يوم مضى
يا سليل الدهر كم من حادث يجعل البائس محلول العرا
أنت ملأه فهل من عطفة تدع الناقم مجلوب الرضى
قد عهدناك ملاذا من شتاء وعهدناك ملاذا للشقا

وهو لا ينسى يحى الشمس عند شروقها . . يحس فيها دفء العاطفة وجلال الوجود
وعظمة الكون وهو يحس إلى جوارها بأنه لاشئ ماذا لو عنيت به ؟

أشرقى يا طلعة الشمس علينا وأنيرى
أنت للفرس حياة وحلى الروض النضير
كيف لا ترتاح نفس للبهاء المستنير
ما رأى ضؤك عز بسوى الطرف الحسير

هو يحس بهذه الشمس تفعل فعل العود بالقلب الطروب ، غير أن الليل أدرى
بأحاديث القلوب .

ولعل المتتبع للحركة الثقافية والسياسية والاجتماعية لهذه الفترة ، يستطيع أن يعلل هذه
الظاهرة فى شعر شكرى ، فنزوعه للطبيعة ، ليس عنده وحده ولكن أيضا عند المازنى والعقاد

(٦٤) نفس المصدر ص ٥٤ .

كما رأينا ، كان الطموح مقيدا . ليس معنى هذا أنه لا يجد له منبرا يفنى عليه ، ولكن لأن أنفاس العصر ضاقت حلقاتها حتى كادت تكتم أنفاس هذا الحس ، بكل ما فى العصر من قساوة الاستعمار وقساوة الحياة السياسية بتطاحناتها ومراجلتها . وبكل ما فى المجتمع المصرى من تناقضات واستغلال كاد يحطم كافة القيم الانسانية لهذا العصر . كان عليه أن يجد متنفسا لأحلامه وآلامه ، وكانت الطبيعة زاده الذى منه استقى خياله وإليه بث شكواه وآلامه ففى « الروض والهجير » :

بعث الهجير إلى الزهور نسيمه متنفس كتنفس الولهان
 خلس الهجير إلى الزهور حياتها ففدت كطرف الناعس الفتان
 ودت نوات الحسن أن لبوسها من نسج ذاك الرائع الألوان (٦٥)
 و« شفق الغروب » :

وكانما شفق الغروب إذا استقر على الغدير .
 خجل المليحة يوم يجلوها الزفاف إلى السرير (٦٦) .
 وفى « عابدة الشمس » و« صوت الليل » و« وصف البحر » و« رثاء عصفور » و« رثاء الشتاء » :
 جاء الشتاء وجادت غياهبه كأنها نكد فى قلب متعوس
 ترى المدينة لا يمشى الضياء بها كأنها قطعة من وجه إبليس (٦٧)
 وكان لهذه الأزمة النفسية التى مر بها هذا الجيل صداها عند المازنى ، الشاعر الرقيق المرفه ، والفنان الواسع الأفق ، بث شكاته « للوردة الذابلة »

أرج كائنات الحبيبة حين تدنى منك فاما .
 وغلائل بات الغمام وجودها حتى رواها .
 ذبلت وأخلق حسنها ياليت شعبرى ما دهاها
 رويتها بعدامعى لو كان يحييها حياها
 وضممتها ضم الحبيب عسى يعود لها صباها

(٦٥) ديوان شكرى . ص ٧٠ .

(٦٦) نفس المصدر . ص ٧٠ .

(٦٧) نفس المصدر . ص ١٩٨ .

زفرت عل زواقــــرى تجدى فزادت فى نواها
فرميتها وبرغم أنفى أنتى من قد رماها
ولو استطعت حنيت أضلاعى على ذاوى سناها (٦٨)

ثم هو يمرج على ألحان بنات البحر تثير العيون إلى عبابها وصدرها الرحيب ورقصها
العجاب وشدها الخلوب وحوره الطراب وحسنها الرطيب ، يخرج عن بوتقته التى وضعه فيها
القدر مكرها أو طائعا ليرقص على ألحان بنات البحر يمرح فى الظلام مع الخسان الحور
محسورة اللثام مهدولة الشعور .

وكان « الشتاء » يحمل معانى جمة لدى شعراء هذه المدرسة ، ربما استخدم كرمز يحمله
من قسوة وقيود ، وربما يعبر عن وحشية تدور فى مخيلتهم وكما تحدث عنه العقاد وشكرى
أنشده المازنى أغرودة « أنشودة الشتاء » مضى الربيع والصمود وجاءت رهبة الشتاء ، يهن
نفسه بالحن لا تسمعها أذان ، غلائل نثرها بيده عن نور عيشه وعاد مسلوبا .

على أن هذه النزعة منبتها فى الثقافة الانجليزية فقلما نجد شاعرا من شعراء المدرسة
الرومانسية الانجليزية لم يتعرض لهذه الطبيعة الثرة الفنية بصورها وخيالها يستوحىها معانيه
وأفكاره ، ويثنها آلامه وأماله المحطمة على صخرة الواقع المر ، فلشلى وبيرون وكيتس ووليم
كوبر قصائد فى الطبيعة ، من أشهرها قصيدة « إلى قبرة » لشلى To a skylark والتى
ترجمت عدة مرات فى هذه الفترة ، وقصيدة لروبرت بيرنز A red, red rose وهاتان
القصيدتان كنموذج لشعر الطبيعة عند شعراء هذه المدرسة تعدان فى مضمونهما القيثارة التى
على نغماتها استوحى شعراء الديوان منهجهم ، أو هما على أقل تقدير ، فتحا الطريق لهذه
المدرسة للخروج إلى حيز آخر غير الحيز الذى سارت عليه المدرسة الشعرية السابقة . يقول
روبرت بيرنز فى قصيدته « زهرة حمراء . . حمراء » :

O, my love's like a red, red rose .
That's newly sprung in June .
O, my love's like the melody .
That's sweetly play'd intune .
As fair art thou, my bonnie lass .

(٦٨) الديوان ، ص ٤٩ .

So deep in love am I .
 And I will luve thee still, my dear,
 Till a' the seas gang dry .
 Till the seas gang dry, my dear,
 And the rocks melt wi' the sun .
 I will luve thee still, my dear .
 While the sands o' life shall run .
 And fare thee weel my only luve .
 And fare thee weel a while .
 And I will come again my luve .
 Tho'it were ten thousand mile . (٦٩)

وحلق روبرت بروك (١٨٨٧ - ١٩١٥) فى عالم الطبيعة يشحذ على نغماتها قريحته حلق
 فى سماواتها معبرا أيضا عن أماله وآلامه ، وله قصيدة عن السحاب Clouds يقول فيها

Down the blue night the unedding columns press
 In noiseless tumult, break and wave and flow
 Now tread the far south, or lift rounds of snow .
 Up to the white moon's hidden loveliness .

وكما أغرت الطبيعة شعراء هذه المدرسة كذلك كانت جولاتهم فى ميدان الفلسفة
 الذاتية وشطحات الفكر فى الوجود والحياة والموت ، فالعقاد عندما يتناول الكون والحياة
 يحار . يناقش فكرتها ويحللها ، ويقدم لقصيدته بقوله « أيهما أكبر ، الكون أم الحياة
 الإنسانية » إن الحياة ان لم تكن لها غاية بعيدة موصولة بالغاية التى سعى إليها الكون
 برمته فهى ولاريب أصغر من أن تقاس إليه أو يناضل بينها وبينه ، وقد كان يكفينا على هذا
 الغرض كرتنا الأرضية وحدها أو نظام واحد من أنظمة الشمس التى لاعداد لها ، وإذا كانت
 الحياة الانسانية هى الحس الشاعر المفرد فى الوجود فلم لم يكن لها من الاحساس القدر
 الكافى لمعرفة الوجود حق المعرفة ؟ ولم لم يتناسب العارف والمعروف أو يتقاربا ؟؟؟ ألا
 نفهم من ذلك أنه لا بد فى الوجود من قدرة تعرفه المعرفة الخليقة به ؟ هذا هو خاطر الذى
 قام بنفسى عند نظم الأبيات الآتية :

(٦٩) Luve هى Love لهجة سكوتلاندية محلية هى لهجة الشاعر .

رب إن لا يكن لحي حياة
من جسم من الثرى وإليه
غير ما قد علمت دهرًا فدهرا
وتفوس من طلعة الحق حسرى
فحياة الأنام أهون من أن
تتحرى لها الدنى مستقرا (٧٠)

ثم يعضى ليناكش جمال الأرض وزخرفها وزيف هذا كله ، ويتسامل عما هيا للكون من
أمر كما هيا لنا .

فاجعل الكون كالحياة والا فاجعل الساكنيه بالكون أحسرى .

ثم هو يعود فى قصيدة أخرى ليناكش فكرة الدنيا فى مفهوم الإنسان لها ، وهل تتشابه
« يقول بعض الفلاسفة أن المادة ليست بذات وجود حقيقى وأن العالم لأثر له فى الخارج وإنما
هو وهم معكوس عن حس الانسان وتصوره » وهذا لعمري إغراق فى التجريد يقرب من الجنون
، ولكن مما لا ريب فيه أن للعالم فى كل ذهن صورة تختلف عن صورته فى سائر الأذهان ،
فليس فى هذه الأم رجالن يريانه على مثال فرد ، وقد ترى الرجلين يجلسان فى حجرة واحدة
أحدهما يود لو يبضع نفسه لقبح الدنيا فى عينيه والثانى يود لو يعمر أبد الأبدن ليشترف
جمالها وبهجتها ، فهل يقال فى هذين أن عالمهما واحد ؟ فمن هنا ساغ لنا أن نقول إن العالم
تموت نسخة منه كلما مات إنسان أو أن العالم كله يموت فى النفس الخادمة الشقية ، إذ كان
لايفنى عن الانسان شيئا بقاء العالم للناس إذا مات عالمه الذى يراه فى خواطره ، وأحلامه ،
وكذلك تعرض للنفس الانسان فى الحياة غمات تشوه صورة الدنيا عنده أو تكاد تقتلها فيحق له
أن يرثيها رثاء الميت المفقود ، وهو لا يرثى فى الحقيقة إلا نفسه التى فقدت لذة الشعور بجمال
الحياة وحياة الدنيا فيه .

أحبك حب الشمس فهى مضيئة
وأنت مضيء بالجمال منير
أحبك حب الزهر فالزهر ناضر
وأنت كما شاء الشباب نضير
أحبك حبى للحياة فإنها
شعور وكم فى القرب منك شعور (٧١)

على أننا إذا كنا نرى هذه الشطحات الفلسفية فى شعر العقاد واضحة وضوحا كليا ،
لما عاب النقاد عليه ذلك ، فإننا نجدها فى لمسات خفيفة فى شعر شكرى ، فهو لم يكن يغوص

(٧٠) ديوان العقاد ، ص ١٦٥ .

(٧١) ديوان العقاد ص ١٦٧ .

فى مشاكل الحياة وفلسفتها بعقله الواعى ، وإنما كان يعالجها معالجة فنية بوجهة نظر ربما كانت فى مجملها لا تتعرض لأراء الآخرين هى بالتالى إلى لا تحتاج لمقدمة تفسيرية .

يقول فى لغز الحياة :

إذا كان فى موت الفتى راحة له	فأى رجاء فى الحياة يريد
عجبت لهذا الدهر أما يفرنا	ببعض المنى حتى يرجى حميده
وإما شقاء ليس يرجى نفاذه	تمر علينا خاله وجنوده
أترضك أم تبكى وهذا زماننا	عجيب لدينا وعده ووعيد (٧٢)

على أننا بالمقارنة بين مجموعة الأفكار التى كان يتناولها الشعراء قديما فى شعرهم . ربما نخرج بحقيقة هامة ، وهى أن الشاعر المفكر لم يكن فى حقيقته يقف أمام المشكلة الفلسفية موقف المفكرين . ذلك أن مهمته كانت الوقوف على هذه المشاكل من ظواهرها الفكرية فحسب . ويدخل فى هذا الحكم أبو العلا المعرى نفسه . بالرغم مما اشتهر به من إمعانه فى الفكر إلى حد جعل الكثير من شعره يدخل فى قضايا فلسفية بحثة . فقد ناقش الوجود والبقاء وناقش فكرة الزمن . وقصيدته الدالية ذاعت حيتا وانتشرت فى عصره وغير عصره :

غير مجد فى ملتى واعتقائى	نوح باك ولا ترنم شادى
وشبيه صوت النعى إذا قيس	بصوت البشير فى كل نادى (٧٣)

فنظرته التشاؤمية تقف عند النذير والبشير موقفا واحدا . يخرج منه إلى مناقشة الوجود بكل ما فيه من تناقضات فى رأيه ، فهو يدعو صاحبه أن يخفف وطء قدميه على هذه الأرض فهى من أجساد الآباء والأجداد .

وقبيح بنا وإن قدم العهد هوان الآباء والأجداد .

سر إن استطعت فى الهواء رويدا لا اختيا لا على رفات العباد (٧٤) .

ويتناول شكرى قضية الحياة والموت أو القضية التى تناولها المعرى فى داليتيه ويهتز

(٧٢) نفس المصدر ص ٧١ .

(٧٣) شروح سقط الزند - السفر الثانى . القسم الثالث . ص ٩٧١ طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٧ .

(٧٤) نفس المصدر ص ٩٧٥ .

امتزازا عندما يرى جمجمة تثير لواعجه فكتب قصيدته التى أسماها « خطرات فى الحياة والموت » :

رحيقك ياكأس النهى والمشاعر ومهبط سر الله بين السرائر
أكأس الحجي أين الرحيق ترشفت علالاته نشوى النهى والبصائر
أجرعه ثغر من الموت ظامىء طوى ما طوى من فطنة وخاطر (٧٥)

ثم هو فى قصيدة أخرى بعنوان « نحن والزمن » يناقش النظرية النسبية فى هذا الموضوع . ففكرة الزمن أمر نسبى ، شأنها شأن الإحساس بالحرارة والبرودة أو بالأبعاد والحجوم والألوان والأشكال ، ومن المستطاع أن يتصور العقل مخلوقاً آخر غير الانسان يختلف فى حواسه أفتختلف كل هذه الأمور فى نظره عنها فى نظر الانسان ، وهى ، أيضا قد تختلف فى حواسه . فتختلف كل هذه الأمور .

ينشد البحر خرير الحقب أم خفوق القلب نبض الزمن
أم ترى الأفلاك فى دورانها رتلته منه خفى اللحن...؟ (٧٦)

وكانت للمازنى أيضا آراؤه وأفكاره الفلسفية التى تناول بها الحياة والوجود والموت والقبر بروحه الخفية العابثة . يقول فى " خاطر فى الموت "

" لا يكاد يصدق المرء أنه سيموت ، أو على الأصح أنه سيفقد إحساسه بنفسه وبما حوله وهو معنى الموت ، وقد كنت فى صدر أيامى أكاد أجن كلما طاف بى خاطر الموت ، أو سك سمعى لفظه ، ولكن الأيام كفيلة بتبليد النفس بما تجشمها من معاناة تصاريفها ، وبما تشعرها من ديبب الفناء شيئا فشيئا ، والآن صرت أفكر فى الموت ، كما أفكر فى أكلة شهية ، لافزع ولاجنون وكل ما أنفقتة من الحياة والموت جميعا ، أنى سأموت قبل كثيرين غيرى . وقبل أجيال عديدة ستأتى بعدى . وكل ما يحيرنى هو استمرار هذه الحياة ، التى أعيانى طلاب معنى لها ، أو فائدة أو غرض ، وهى ستنتهى على أى حال ، فما ضر لوقضت « الحياة » نحبها الآن فى عهدى ؟

(٧٥) نفس المصدر ص ٦٥٦ .

(٧٦) نفس المصدر ص ٦٤٠ .

فى هذه الحالة النفسية ترجمت بيتين ، ونظمت قصيدتين ، فليقرأها القارئ فى ضوء
هذه الحالة أو فى ظلالها :

بيتان مترجمان عن الألمانية :

١ - أيها الزائر قبرى أتل ما خط أمامك
ها هنا - فاعلم - عظامى ليتها كانت عظامك
٢ - الذكر :

يمل الفتى طول الحياة ولا يرى على الموت إلا ساخطا جد واحد
ويطلب لما مات أن ينصبوا له معالم تستجدى دموع الخرائد (٧٧)

ثم هو يناقش العقل والموت ، هذا الذى كان يخيم عليه طيلة فترة طويلة من عمره ربما
كانت الفترة التى كان يعيش فيها مع التوراة ، وفلسفة العدم ، « كل الأنهار تؤدى إلى البحر
والبحر ليس بملآن » يقول فى قصيدة أخرى :

ترى ينسخ الاصباح من ظلمة القبر ويكسر برد الموت محى من الحر
أما هاتف يرثى لنفسى يقيمها ويقعدها قولى لها الدهر لا أدرى
إذا التأم بطن الأرض يوما على الفتى أخطو الحمام العقل أم هو يصرع
وكيف توارى نوره مستطيلة على حين ما ضاقت به الأرض أجمع (٧٨)

من هنا كان موقف مدرسة الديوان من الأدب الغربى بعامة والانجليزى منه بصفة خاصة
فقد وقفت عنده تستجلى آراءه واتجاهاته ، وعند أعلامه تستجلى تأثراتهم ومواقفهم وأفكارهم
فكان تغفلهم فى هذه الدراسات للحياة الانسانية ككل ، ذاك أن مشكلة الانسان العربى لا تقل
فى حال من أحوالها عن مشكل الانسان الغربى ، فالانسان هو الانسان فى كل زمان ومكان
وإن اختلفت تفصيلاته الجزئية من ظروف بيئية وتاريخية واجتماعية .

(٧٧) ديوان المازنى . ص ٢٢٢ .

(٧٨) نفس المصدر ص ٢٠٥ .

مدرسة أبواللو :

مع عام ١٩٣٢ صدر العدد الأول من مجلة « أبواللو » مؤننا بظهور هذه المدرسة التي اعتبرت من نواحي عدة الامتداد الطبيعي لمدرسة الديوانيين . رغم الاختلاف الواضح في مكونات كل منها . ولعل من الغريب أن تبحث هذه الجماعة عن رئيس لها ، فتختار باديء ذي بدء أحمد شوقي ، الذي لم تمهله المنية ليتمتع برئاستها ، أو لتمتع هي برئاسته إذ يتوفى في أكتوبر من نفس العام فيخلفه خليل مطران في رئاستها . وإذا عرفنا أن أهم أعلامها كان أحمد زكي أبو شادي وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمد عبدالمعطي الهمشري ومحمود حسن إسماعيل ربما دهشنا لاختيارها هذين الشعاعين « شوقي » و « مطران » لتولى رئاستها .

فبالرغم من تأثر شوقي بالشعر الفرنسي والأدب الفرنسي بصفة عامة ، فإننا لانستطيع أن ندخله في زمرة المجددين في الشعر بالمعنى الذي فهمته جماعة الديوان أو أبواللو من معنى التجديد ذلك أنه - كما سبق أن أشرنا - لم يتغفل الشعر الفرنسي تغفل وعى يؤثر فيه ويغير من كلاسيكيته الواضحة التي أوقفته عند شعر المناسبات والمدائح وغيرها .

وبالرغم من ظهور بنور التجديد واضحة عند مطران بمعناها الجديد فإننا أيضا لانستطيع أن نعدده علما من أعلام الحركة التجديدية في المضمون والشكل حمل لواها مدافعا من ناحيته وناشرا لها من ناحية أخرى .

فموقف المدرسة إذن إزاء رئيسها هذين كان موقف التلميذ يقف أمام أستاذه معترفا ومبجلا وإن اختلفت بهما الطرق والاتجاهات ، لم يكن من السهل أن تقف المدرسة على قدميها أمام الرأي العام الأدبي إلا بأحد هذين ، وكانا قد بلغا نروتهما من المجد والشهرة فاختيارهما لم يكن اقتناعا كاملا بنورهما كشاعرين مجددين ، وإنما كان بدافع غريزة البقاء التي تمنها الشعراء لمدرستهم .

« كان الصراع حادا عنيفا بين جماعته ممثلة في (العقاد وشكري والمازني) وبين شعراء التقليد من أمثال شوقي وحافظ والرافعي . وكانت المعارك الأدبية بين الفريقين قاسية جارحة ، وكان خليل مطران يقف على الحياد بين الجميع يصادق الجميع ويحاول أن يرضى الجميع .

وفى هذا الجو كان شعراء أبولو يتفتحون ويتطلعون إلى المجد الأدبي فاثروا أن يلونوا
بكثف مطران ليستمتعوا بالدعة والأمن . وإن كان هذا لا يعنى أنهم أغلقوا أذانهم فلم يستمعوا
إلى هذه الأفكار الجديدة التى كان ينادى بها أصحاب جماعة الديوان أو يثأثروا بهم على نحو
ما « (٧٩) » .

ولم يسلم العدد الأول من « أبولو » . من النقد اللاذع ومحاولة الهدم الواضحة التى
تزعمتها حركات التقليديين من الشعراء ، حتى أننا نجدها فى العدد الثانى تنشر مقالا عن
« أبولو فى الميزان » بقلم حسن الخطيم يقول فيه :

« وفى الحق إنى لأجبنى مضطرا لأن أكاشف صديقى الدكتور أبا شادى باشفاقى عليه
مما يزعمه تجديدا فى الأدب العربى أو فى الشعر العربى ، نعم أنا أشفق عليه وعلى مجهوده
الذى لوجهه إلى ناحيته الواجبة لكان أكثر فائدة أو أقرب إلي الفائدة ، فى حين إنى لست
بمشفق على الشعر العربى ولا على الأدب العربى فهما بخير والحمد لله . ولست أكرم صديقى
أبا شادى ولا المدرسة الحديثة الأخذة بمبادئه أو الأخذ هو بمبادئها أنى أصبحت وكثيرون مثلى
لانطلاق هذه التيارات العنيفة القوية التى يحاولون أن يوجهوا بها الشعر العربى ، ولا فى هذه
القصائد التى تبتدىء بقافية وتنتصف بقافية ثم تنتهى بقافية ؟ » (٨٠) .

ثم هو يأخذ بعدها يعيب على هذه المدرسة عدم تمسكها بالقوافى المتحدة وهل نضب
معين العربية حتى تضطر إلى هذا التباين ؟ ويعرج بعدها على « الألفاظ الغربية العصرية
والقوافى المزوجة والمرسلة والأشعار المترجمة أو التى تبدو كالمترجمة » وينتهى بتعريف
الشعر بقوله :

« إن الشعر فى نظرى ونظر الذين يتنوقونه أو يسمعون عنه . مجموعة من معان وديباجة
فى أوزان وقواف ، هذه عناصره فليأخذ بها من أراد أن يعترف به شاعرا فإن تخلف عن
عنصر منها كان عاجزا عنه نون أن نكون نحن العاجزين عن فهمه وتقديره أو مجاراته على
السواء » (٨١) .

(٧٩) جماعة أبولو . أثر أحمد زكى أبوشادى فيها . عبدالعزيز الدسوقي ص ١٥٨ .

(٨٠) أبولو . المجلد الأول ص ١٢٢٥ .

(٨١) أبولو . المجلد الأول ص ١٢٢٦ .

بهذا الأسلوب هوجمت مدرسة أبولو ، ولم نورد هذه النصوص هنا إلا لأنها فى حقيقتها توضح الأرض الصلبة التى نبتت فيها هذه الزهرة . وأينعت وترعرت وآتت أكلها بعد ذلك . وفى العدد التالى كان أبو شادى قد كتب ببراعة ليرد على هذه الافتراءات ، والاعتراضات التى حصرها فى نقاط أربع على أساسها بدأ حديثه :

١ - أما الرد على النقطة الأولى فيتلخص فى أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم الذى يردده (صديقنا الفاضل) وإنما الشعر هو البيان عاطفة نفاذة إلى ماخلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها ، فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور وجميع الآداب العالمية الناضجة تعترف بهذين القسمين للشعر وإن أعطت للشعر المنظوم الصدارة ، لجمعه بين العاطفة والموسيقى ويرى أن مسألة القافية وتنويع البحور ومنهجها تصبح أمرا ثانويا إذا أمنا بروح الشعر ومعناه ومبناه ، والشاعر الناضج الشعارية المتمكن من اللغة الصافى الطبع لا يجوز لنا أن نلقى عليه دروسا فى كيفية استعمال القوافى والبحور ويكفى طبعه الملهم فالمعنى الشعارى هو الذى يبحث عن ثوبه اللفظى وليس العكس والحرية - عنده - جزء أصيل من الفن بل أساس عظيم له فى شتى الآداب وهذه الحرية هى التى تعطينا الروائع الشعرية المطلقة ولا سيما فى مجال القصص والتمثيل حيث تمتزج المذاهب الشعرية بالفطرة فيسمو الشعر فوق مظاهر الصنائه وليس التوشيح والنظم المتعدد القوافى من القصيدة القديمة إلا أمثلة لمحاولة التحرر لدى القدامى من العرب .

٢ - أما رده على النقطة الثانية فقد جاء فيه انه لا غرض للمدرسة الجديدة من نشر الشعر المترجم سوى تطعيم أدينا بأدب الأمم الأخرى كما تفعل هى نفسها ذلك ولا حظ من هذا التلقيح فسيبقى الأصلح الملائم لبيئتنا ، ومن الخير أن نقف على النظرات والخواطر الشعرية والبيان العاطفى لشعراء الأمم الأخرى ومن كل ذلك نتشعب دراسات شتى مفيدة و تتداعى الخواطر الشعرية فى نفوس شعرائنا .

٣ - ويرى أن الشعر المنثور ضرب من ضروب الشعر معترف به لدى جميع الأمم الراقية ولا يمكن بحال أن نجمده وهو ليس مجردا من الموسيقى ولذلك وجب على من يتصدى لهذا اللون أن يكون عظيم الشعارية قويا حتى يعوضنا ذلك عن بعض التخلّى عن الموسيقى فى بيانه ويقرر أن أبولو لم تنشر سوى نماذج قليلة من هذا الشعر .

٤ - ويدافع عن إتهام الشعراء الجدد بالعجز بقوله : إننا لانقبل الإشفاق علينا إلا على صورة واحدة هي النقد الفنى لشعرنا وأما عن زملائنا المجددين وفي طليعتهم مطران وشكري وناجي والشابي فإتهامهم بالعجز لا نقابله إلا بالابتسام فجميعهم مارسوا ضروب النظم ببراعة فائقة لا نعرف شاعرا من المحافظين استطاع مثلا أن يبرز لنا تحفة كقصيدة "قلب راقصة" أو "العودة" لإبراهيم ناجي (٨٢).

وفي الحقيقة أن أبا شادي قد لخص في النقاط الأربع إتجاهات هذه المدرسة الجديدة وضح موقفها من الشعر موضوعاته وشكله وقضاياها ووضح التزام المدرسة بهذه الأسس مهما كانت الآراء الأخرى المخالفة التزام إيمان بالمبدأ بعد الدراسة والتأثر .

وهذه النقاط الأربع قد وضحت في جلاء مدى التفاوت في مفهوم الشعر عند العرب قديما ومفهومه عند الغرب حديثا ، فقد حاول المجددون من الشعراء الخروج بالشعر العربي عن قيوده الشكلية وموضوعاته العقيمة إلى ميادين أخرى أفسح مجالا ، لا تدع للشكل حدود التصرف ولا تدع أيضا للمضمون الفث حدود التصرف وإنما هي تمزج المضمون الانساني الذي يتناول قضية الإنسان كبشر في الشكل الملائم الذي يستطيع فيه الشاعر أن يصب أفكاره ومشاعره وأحاسساته ومن هنا ظهرت التيارات التجديدية في الأوزان والقوافي من ناحية وفي المضمون الشعري من ناحية أخرى . من هنا أيضا ظهرت الدعوة إلى الوحدة الموضوعية للقصيدة فالقصيدة باعتبارها شحنة انفعالية يجب أن تتكامل في بنائها وفي مضمونها فلا ينبغي للشاعر أن يحشد فيها مجموعة من الأفكار والآراء لمجرد الحشد أو إظهار للشاعرية والنفس الطويل . كما كان يحدث عادة في القصائد التقليدية عندما تحتشد بالموضوعات المتعددة من وصف ورثاء وبدع وفخر وغزل وطرده وهيد الخ .

كان أبو شادي قد سافر إلى لندن سنة ١٩١٢ وعاد إلى القاهرة سنة ١٩٢٢ ، ففي خلال هذا العقد الذي قضاه خارج البلاد كانت أسس مذهب الشعري قد وضحت وتحدت . ففي لندن راح يعب من الأدب الغربي ويقف على تياراته ويتعمقه ويدرسه (٨٣) . مع إمعان ومعاودة لدراسة الأدب العربي الذي تعشقه في مصر على يدي والده محمد بك أبي شادي وصالونه الأدبي

(٨٢) جماعة أبوالو وأثرها في الشعر الحديث . عبدالعزيز الدسوقي ص ٢٣٥ وما بعدها .

(٨٣) نفس المصدر ، ص ١٣٩ .

الذى كان يجمع آنذاك أئمة الأدب والشعر فى مصر لهذا العصر . فامتزجت فى نفس الثقافة العربية بالثقافة الانجليزية . واختزن كثيرا من الأحداث التى أحاطت به حتى كونت مزاجه الخاص . تأثر من الشعراء الانجليز وردزورث وشيللى وكيثس وزعماء الرومانسية الانجليزية لأن ثقافته إنجليزية . ونحن لانغالى إذا قلنا إن تشابه الثقافة بينه وبين أصحاب حركة الديوان ووحدة الظروف والأحداث التى عاشوا فى ظلالها جعلته يتأثر بمنهجهم ويسير فى طريقهم الأدبية ، وينهل من المنابع التى استقوا منها شعرهم وأدبهم وأفكارهم النقدية « (٨٤) .

وكان ذلك طبيعيا فى ظروف هذا شأنها ، فلم تكن النوافع متباينة ولم تكن الأحداث المؤثرة مختلفة وإنما اجتمعت ظروف العصر السياسية والاجتماعية والاقتصادية والظروف الخاصة فى حياة الشاعر لتدفعه دفعا إلى هذا الاتجاه : « وأدين إلى الروح الشعرية بصفة خاصة إلى خليل مطران ثم إلى أحمد شوقى بين شعراء العربية ، وفى الأدب الغربى تأثرت كثيرا بوردزورث وشيللى وكيثس وهينى من الشعراء ، وبولز وأرنولد بنيت من الأدباء ، وإلى ولز ومطران أهديت روايتى الشعرية « أخناتون » نظرا لنزعتيهما الانسانية التى أتمشيقها « (٨٥) .

وقد أشار أبو شادى أيضا إلى رأيه فى الشعر وفى ترجمة الشعر الغربى على وجه الخصوص فى مقاله الذى علق به على نقد شكرى المازنى فى المقتطف عدد مارس سنة ١٩١٧ . وكذلك إلى تتبعه وتجاوبه مع حركة التجديد التى يقودها زعماء المدرسة الجديدة (مدرسة الديوان) .

وقد اعترف صراحة بأن المازنى والعقاد وشكرى قد حرروا الشعر العربى من الجمود والتقليد وأنهم أوشكوا أن يضمنوا الموقعة الأدبية التى غنمها شوقى ومطران « (٨٦) .

وكانت أول صيحة فى هذا التيار الوجدانى الجديد من الشعر تلك التى أطلقها أحمد زكى أبو شادى فى سنة ١٩١٠ عندما نظم « أنداء الفجر » قدم له محمد عبد الغفور فى طبيعته الثانية سنة ١٩٣٤ . وقد سجل فى مقدمته ملاحظاته على شعر أبى شادى بعد صدور الديوان بأربع وعشرين عاما كان الشاعر قد اكتملت له أدواته ولكنه يلاحظ بسهولة أن أبا شادى

(٨٤) نفس المصدر . ص ١٥٣ .

(٨٥) رائد الشعر الحديث . محمد عبد المنعم خفاجى ج ٢ ص ٢٨١ .

(٨٦) جماعة أبولو . عبدالعزيز الدسوقي ص ١٦٠ .

الفتى هو أبو شادى الكهل شاعر الحب والجمال . كما وأنه يلاحظ أن الألم المحض يلم بالشاعر منذ حدثته ، وأية ذلك أنه نشأ نشأة حزينة قاسية مبعثها الفرقة بين الوالدين (٨٧) .

على أننا نراه فى هذا الديوان بين دموع الأسى والوجد والصبابة والألم لا ينسى أستاذه خليل مطران ويهديه عددا من قصائده « عالم وعالم » « لوعة الخريف » .

ومع سنة ١٩٢٤ صدرت مجموعة أخرى من شعره تحت عنوان « زينب : نغمات من شعر الغناء » . جمعها حسن صالح الجداوى صاحب جريدة « السويش الناهضة » وفيه جمع شعر الصبا من شعر أبى شادى وكان كما قيل قد قاله فى حبيبة تعلق بها فى صباه وكانت ربيبة أبيه إلا أنها تزوجت غيره فهام بها وظل يحبها حتى آخر أيامه . وفيها يقول :

عذبة أنت فى الخفاء وفى الجهر وفى الهجر يا أغانى الظلام

بلغى العاشق الأمين على العمر شقاء لقلبه المستهام

وارقائى أدمعى فحسبى عزاء أن يسوء الحبيب من إيلامى

ويؤلف الجمال جنة قلبى ضاحكا من فؤادى المتراعى (٨٨)

وفى نفس العام صدرت « مصريات : نخب من شعر الوطنية » عنى أيضا بجمعها « صالح الجداوى » وأول ما يلاحظ فى هذه المجموعة أنها رصعت بأقوال مشاهير شعراء الغرب إذ يستعين بأقوال العظام من الشعراء بعد كل قصيدة من قصائده . من أمثال :

« الحرية مع كل عيوبها أكثر جاذبية للنفس النبيلة فى كل مكان عن النظام الاجتماعى الحسن بدونها ، عن مجتمع كقطيع من الغنم ، أو آلة تعمل كالساعة فهذا النظام الميكانيكى يحول الانسان إلى إنتاج فقط ، بينما الحرية قصيدة عضوا فى عالم أفضل » . لشييلر (٨٩) .

أو : يجاد زرع الممالك لابنسبة خصوبتها ولكن بنسبة حررتها « مونتسكيو .

أو : « الشعراء والأبطال من سلالة واحدة ، فالآخرون يفعلون ما يتصور الأولون »

لامارتين

(٨٧) مقدمة الديوان . محمد عبدالغفور . مطبعة التعاون من ٨ وما بعدها .

(٨٨) ديوان زينب . الطبعة السابقة سنة ١٩٢٤ من ١٢ .

(٨٩) نفس المصدر . من ٣٢ .

أو: « الملوك كالكواكب تشرق وتغرب . هم يملكون عبادة العالم ، ولكنهم لا يملكون السكون » لشـيلى .

إلى غير هذا . وواضح أنه لم يضيف هذه الإضافات – وأنا أعتقد أنه هو الذى أضافها بعد كل قصيدة بما يناسبها من معنى – إلا بعد عودته من لندن سنة ١٩٢٢ – بعد أن كان قد نهل من الأدب الغربى نهلا واسعا وعريضا .

ثم كان ديوانه « شعر الوجدان » الذى عنى بجمعه ونشره « محمد صبحى » سنة ١٩٥٢ . وفيه وضع الناشر مقالة الشاعر التى كان قد نشرها فى مارس سنة ١٩١٧ . على صفحات المقتطف ردا على شكوى ناقد المازنى وفيه حديث صريح عن الترجمة . وتفضيله للأمانة فى هذا الميدان لخطره ودلالته القومية على روح الأمم وهو يأخذ فيه على العقاد عدم دقته فى ترجمة قصيدة كوير « الوردة » ثم يطرى على « الذخيرة الذهبية » « فإنه حقيق بكل متادب يعرف الانجليزية أن يزين به مكتبه » (٩٠) ويقصد به The golden treasury .

وعلى الرغم من خلو الديوان من الشعر المترجم فإنه يوحى بين كل سطر من سطره بثقافة الشاعر الغربية فهو يجدد فى الأسلوب – أسلوب الشعر – الذى أخرجه من جمود الكلمات إلى رحابتها ودلالاتها وموسيقيتها وفى الحقيقة أن مجرد رصف الكلمات واحدة بجوار الأخرى للوصول إلى معنى معين من أشق الأمور إلا إذا أوتيت قوة وموهبة فائقة تصل بالنص إلى جو موسيقى عذب هو ما يقتضيه الشعر .

ولكننا نفاجأ بعدها بمجلد ضخم سنة ١٩٢٦ يقع فى ١٣٣٦ صفحة ، عنى بنشره أيضا حسن صالح الجداوى . وهو أيضا لا ينسى رفيقة صباه فيصلر الديوان بإهداء لها « إلى شمسى الغائبة » يقدم بعدها الناشر للديوان بمقدمة ضافية عن الشاعر وشعره وشاعريته كمعهده فى جميع نواحيه التى نشرها .

والشاعر يقدم لنا فى ثانيا ديوانه قصيدة « الفنان » بهذه المقدمة يعد من الشعر المرسل نسبيا ما تجرد من التزام القافية الواحدة ، وإن يكن ذا قافية مزبوجة أو متقابلة ، ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل . Blank Verse لا يوجد فيه أى التزام للروى . وفى القصيدة التالية مثل لهذا

(٩٠) نفس المصدر ص ٢٤ .

الشعر المرسل مقترنا بنوع آخر يسمى « بالشعر الحر Free Verse » حيث لا يكتفى الشاعر بإطلاق القافية بل يجيز أيضا مزج البحور حسب مناسبات التأثير ، وهذا المزج من البحور المتجاورة - قد حاوله الشاعر من قبل في التنظيم المقفى وفي التواشيح ، وفي الشعر الغنائى على الأخص « (٩١) .

ثم يقدم قصيدته على هذا النحو :

« تفتش في لب الوجود معبرا عن الفكرة ، العظمى به الألباء .

ترجم أسمى معانى البقاء .

وتثبت بالفن سر « الحياة » . . .

وكل معنى يرف لديك في « الفن » حى .

إذا تأملت شيئا قبست منه الجمال .

وصفته كحبيس في فنك المتلالي (٩٢) .

وواضح أن الأبيات لاتلتزم وزنا معيناً وإنما تعتمد على التنظيم الحرفى للكلمات .

وقد جمع الشاعر في ديوانه مترجمات عدة لكثير من شعراء الإنجليز ، ترجم لروبرت لويس استيفنسن ولأوليفر جولد سميث ، وهمبرت ولف ون ، وهارثى ، ود ، هـ ، ديفز وماتيو أرنولد وريدارد كبلنج ، وكولردج ، وشكسبير ، فعن روبرت لويس ستيفنسون يترجم .

Youth and love

To the heart of youth, the world is a highway side .

Passing for ever, he fores : and on either hand,

Deep in the gardens golden pavillions hide .

Nesle in orchard bloom, and for in the level land .

Call him with lighted lamp in the eventide .

Thick as the stars at night when the moon is down .

Pleasures assail him, He to his nobler fate .

Fares, and but waves a hand as he passes on .

Cries but a wayside word to her at the garden gate .

Sings but a boyish stave and his face is gone .

(٩١) ديوان الشفق الباكي - الطبعة السابقة سنة ١٩٢٦ من ٥٣٥ .

(٩٢) نفس المصدر . من ٥٣٦ .

تحت عنوان « الصبا والحب » مترجمة عن روبرت لويس استيفنسن الشاعر الانجليزي .

لدى فؤادى الصبا	دنياه عبر السبيل
وأنسه دائما	ماض بها فى رحيل
تخفى على جانبيه	(فى طاويات الحدايق
بكنها حزن نور)	مذهبات الجواسق
وثم فى البعد عنه	على انبساط الأديم
تدعو بمشكاة نور	عند الفلام البهيج

* * *

مثل النجوم (اللوانى	لما يغيب القمر
تبدو الكثيفة ليلا)	غزاه جمع الحبور
لكنه فى تسام	كما يشاء القدر
يمضى كما كان يعضى	على اتصال المسير
ملوحا بيد ..!	متى دنا شطرها
هناديا يكتفى	بلفظة نحوها
أثناء سير له	أمام باب الحديقة
ولا يفنى سوى	نور بروج الفلام
وعندها وجهه	ولى ووالى طريقه (٩٣)

وواضح أن الشاعر إنما يترجم المعنى المراد فقط ذلك أنه من الصعب على المترجم الاحتفاظ للنمى الأصلية بحرفيته ودقة معناه فى ترجمته الشعرية ربما استطاع هذا فى ترجمة نشرية تصل إلى المعنى بلاقيود عروضية وقوافى وأوزان ولكنه على أية حال لم يفقده جمال المعنى العام للقصيدة . وهو على نفس النسق أيضا يترجم لأليفر جولد سميث قصيدته :

" Woman "

When lovely woman stoops to folly.
And finds too late that men betray .
What charm can soothe her melancholy .

(٩٣) نفس المصدر . ص ٥٦٥ .

What art can wash her teguilts away ?
The only art her guilt to cover .

To hide her shame from ev'ry eye.
to give repentance to her lover .

And wring his bosom, is - to die .

تحت عنوان « المرأة » مترجمة عن الأصل الانجليزي للشاعر أليفر جولد سميث .

متى هوت الحسناء طوعا لطيشها وقد عرفت عذر الرجال أخيرا

فما ذلك السحر الملقف وجدها ؟ وما الفن يودى بالدموع قديرا ؟

أرى الواحد الفن المحجب إثمها ليستر ذاك العار عن كل نظرة

ويوحى بثوب للذي قد أحسبها ويشقى له قلبا - لقاء منية (٩٤)

وفي الحقيقة أن ترجمة هذه المقطوعة تصل إلى الاحتفاظ للمعنى الأصلي بجوهره المراد منه بدقة قلما نجد لها في ترجمة الشعر شعرا . بل وحاول أيضا الحفاظ على شكل المقطوعة فوضع كل شطر لما يقابله من الشعر الأصلي .

ثم يترجم بعدها قصيدة للشاعر الانجليزي . همبرت ولف . بعنوان :

The Dead Fiddle .

This is the dead fiddle, look where the wood.
broke with the music, Never again.

Will is speak, as only the fiddle could .
of beauty in the deep of pain .

Ask not why in the end it broke .
nor if pain than beauty was stronger .

This was a fiddle, and thus it spoke .
and now it speaks no longer .

يترجمها تحت عنوان « القيثارة الميتة »

هذه هي القيثارة الميتة تأمل الكسر بها من نغم

وهيها أن تفتدى ناطقة بحسن كشان لها في الألم

فلا تسأل الآن عن كسرها وعن سبب الكسر في الانتهاء

وعما إذا كان من أمرها غلو الوجيعة فوق البهاء

بحسبك هاتيك قيثاره وقد نطقت هكذا سابقا

ولكنها الآن منهارة فلم يبق صوت لها ناطقا (٩٥)

على أن ترجمة هذه القصيدة لم تستطع أن تحتفظ للمعنى الأصلي بتركيزه ودقته فهو
يسترسل في معانيه ويوسعها بما لا يحتمله المعنى الأصلي . فهو يترجم :
Ask not why in the end it broke .

على هذا النحو :

فلاتسأل الآن عن كسرها وعن سبب الكسر في الانتهاء

وواضح بطبيعة الحال مدى جهد الشاعر في نقل البيت الذي ربما أوصله إلى الغرض
للوزن والقافية دون الاعتماد على المعنى والتمكن الشعري وحده .

ولم يقف الديوان في مجموعه على هذه القصائد وحدها ، وإنما نجده يترجم للشاعر
(ف . و . هارثي) قصيدته « النجوم » Stars ثم يتأثر بشيللي في قصيدته to a skylark في
قصيدة بنفس العنوان : « إلى قبرة » وإن كان لم يشير إلى هذا في ديوانه ، ويترجم للشاعر
(د . ه . ديفز) Come, come, my love (ولماثيو أرنولد) الزمن : time ويترجم لغيرهم .
ومنهم شكسبير الذي يترجم له قصيدته « أيتها الدسيسة » :

O conspiracy :

Sham'st thou to show thy dangerous brow by night .
when evils are most free ? O then by day .
Where wilt thou find a cavern dark enough .
To mask thy monstrous visage ! Seek none conspiracy .
Hide it in smiles and affability .
For if thou path, thy native semblance on .
Not Erebus itself were dim enough .
To hide thee from prevention .

على هذا النحو :

هل تخجلين من الظهور - بطلمة
في طيها خطر - خلال ظلام
بيننا الشرور تكون جد طليقة ؟
وإذن فأين إذا بحثت نهارا

(٩٥) نفس المصدر . ص ٧ .

تجدين كهفا فى ظلام كافل ليخبيء المراهوب من مراك ؟
 لاتطلبيه يا (دسيصة) واحجبى مراك فى البسمات والايناس
 إذ لو مررت بصورة مطبوعة وأصيلة لك ما استطعت حجابا
 حتى ولا (أربوس) يبلغ غنية من ظلمة ليقيك من عرقان

وواضح أن المترجم لم يستطع الالتزام بالقافية الموحدة للمقطوعة لارتباطه بنحس شكسبير وهو نموذج للشعر الانجليزى فى القرن السادس عشر والذي يختلف بالمقارنة بطبيعة الحال عنه فى القرن التاسع عشر والعشرين . فكان على الشاعر أن يقاسى فى ترجمة شكسبير حدا منه من الالتزام بالقافية من ناحية ولعدم الوصول للمعنى الدقيق من ناحية أخرى.

وفى الحقيقة أن الشاعر قد حرص بعدها فى دواوينه الشعرية على نقل مايستطيع من الشعر الغربى وخاصة الانجليزى إلى العربية ، وفى عام ١٩٣١ يصدر ديوانه « أشعة وظلال » ، ويضع عنوانه أيضا بالانجليزية . Rays and shadows . وقد حواه بمقطوعات كثيرة . لولفرد جيسون وهنرى لاونجفلو ، وإدمون رويستون الذى ترجم له حسن صالح الجداوى مقطوعته : « المستقبل » Le future وصاغها نظما صاحب الديوان . و « الجمال » Le beau ولجيمس رسل لويل « التجديد والزمن » ، ثم يترجم الجداوى له بعد ذلك مقطوعة طويلة عن إدمون رويستون على لسان سيرانودى برجرارك وصاغها بشعر مرسل وقصيدة « الاقواس » أو « الذكرى النابضة » أيضا . ثم يترجم Growth of love للشاعر روبرت بروجن تحت عنوان « نمو الحب » .

على أن المترجم حرص فى ديوانه هذا على ترجمة بعض هذه القصائد نثرا أو بما أسماه « الشعر المنتثر » وربما كان هذا حرصا منه على نقل المعنى الاصلى للقصيدة بحذافيره خشية الوصول إلى معنى آخر قريب يبعد بالنص عن أصله .

ثم هو يتبعه بديوان آخر « الينبوع » The Fountain فى يناير سنة ١٩٣٤ ينقل فيه تأثيره بشيللى فلسفة الحب ، والزمان فى الحب يقول :

الينابيع فى مدى النهر تنصب وفى البحر تذهب الأنهار .
 ورياح السماء بين امتزاج وحسبور . فما لهن نفار .

ليس شئ فردا ، فهذى جميعا رهن قدس شرعها فى امتزاج .
 فلماذا وهذه سنة الخلق كلانا يحيا بغير اندماج .
 أنظرى للجبال قبلت الأوج وهذى الأمواج بين احتضان .
 لن تتال الغفران فى الزهر من عافت شقيقا لها على الحرمان .
 تلثم الشمس بالأشعة هذى الأرض ، والبر هذه الموجات .
 أى معنى لها إذا لم تجودى بالحبيب الشهى من قبلات ؟ (٩٦)

وهو يتبع هذا الديوان بديوان آخر سنة ١٩٥٣ فى أول يناير (فوق العباب) .

On the Tarent وقد تضمن قصائد للورد بيرون رغبة العصور ، والنافذة المغلقة وهى منقولة عن الأغنية الإيطالية الشهيرة وقد ترجمها نثرا لصاحب الديوان الاديب محمد أمين حسونة (٩٧) .

وكما كان « الديوان فى النقد والأدب » فى جزأيه المنبر الذى على درجاته صعد نجم مدرسة العقاد وشكرى والمازنى ، كذلك كانت مجلة « أبوالو » هى المنبر الذى على درجاته صعد نجم مدرسة أبوشادى ، فعلى صفحات « أبوالو » نشرت الأبحاث فى الشعر الجديد ، وعلى صفحات « أبوالو » ترجمت عيون من الشعر الغربى ، ترجم لامارتين والفريد دى موسيه وشيللى وكيتس ، وكانت المجلة فى مجموعها منبرا لأعلام التجديد لذلك العصر .

وعلى صفحات « أبوالو » نشر على محمود طه شعره ، وكان قد بدأ نجمه يبرز فى سماء الشعر الجديد ، وكان على محمود طه قد سافر إلى إيطاليا فى سنة ١٩٣٨ وأخذ يتردد منذ هذا التاريخ على سويسرا والنمسا وأواسط أوروبا جعلته يقف عن قرب إزاء الآداب الغربية ، فقد تعلم الفرنسية مجتهدا فلم يتقنها وتعلم الانجليزية فأتقنها ، وقرأ بها وأعجب أكثر ما أعجب بلامرتين من شعراء الرومانسية وبيودليز وفرلين من شعراء الرمزية الفرنسية .

ويتضح هذا من كتابه المسمى « أرواح شاردة » فرغم أنه لا يدخل فى حيز الفترة الزمنية التى يدور فيها بحثنا إذ كانت طبعته الأولى سنة ١٩٤١ ، إلا أننا نستطيع أن نرجع إليه

(٩٦) الينبوع . طبعة سنة ١٩٣٤ من ١٢٥ .

(٩٧) فوق العباب . طبعة التعاون بالقاهرة سنة ١٩٣٥ من ١١ .

باعتبار واحد وهو أن الكثير من موضوعاته كان قد سبق نشرها على صفحات المجلات والجرائد رغم أنه لم يشر إلى هذا في كتابه .

أغرم على محمود طه بلامرتين ، فترجم له على صفحات السياسة الأسبوعية قصيدته المشهورة البحيرة Le lac (٩٨) . وأغرم بالفريد دي فيني فترجم له على صفحات السياسة أيضا قصيدته الشهيرة « بيت الراعي » (٩٩) ومن الشعراء الانجليز ترجم لروبرت بيرنز قصيدته الليل الكئيب The gloomy night (١٠٠) ولبرس بوش شيللي قصيدته « الطائر الصداح » to a skylark ونشرها على صفحات المقتطف (١٠١) .

Hail to thee, blithe spirit.
Bird thou never wert .
That from heaven, or near it .
Pourest thy full heart .
In profuse strains of unparemited art .
Higher still and higher .
From the earth thou springest .
Like a cloud of fire .
The blue deep thou wingest .
And singing still dost soar, and soaring ever singest .

فهذان المقطعان من قصيدة شيللي يترجمها على محمود طه على هذا النحو :

يا أيها الروح جذلانا يغنينا	تحية لك يا صداح وادينا
طوبى لساحر لحن منك ما عرفت	له الصوادح من قبل أفانينا
وهل من الطير من ترتاد صدحت	نواحي الأفق الأعلى فيصفينا
يفيض قلبك أنفاما يسلسلها	من ملهم الفن وحى لايفسادينا
وعاليا أنت ترقى الأرض معتليا	حبالها تصل الأفاق أمادا
تخالك العين في الأجواء منطلقا	سهما من النور يرمى الأفق وقادا
يهفو جناحك في أعماق زرقتها	أيان تضرب في الأجواء مرتادا
تشنو فتمضى في أجوازها صعدا	فإن علوت بها أمعنت إنشادا

(٩٨) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٣٨ .

(٩٩) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧ العدد ٤٥ .

(١٠٠) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧ العدد ٤٩ .

(١٠١) المقتطف سنة ١٩٣٨ العدد ٨٥ ص ٣٥٦ .

ولكنه يعود إلى القصيدة مرة أخرى عندما يصدر كتابه « أرواح شاردة » وقبل أن يقدم القصيدة بعنوان « القبرة » يقدم لها نبذة عن حياة الشاعر « بيرس بوش شيللى » وإذا بنا نفاجأ به يغير فى كثير من كلمات القصيدة حتى خرجت فى أسلوب جديد فخرجت المقطوعتان السابقتان على هذا النحو :

يا أيها الروح يهفو حوله الفرح	تحية أيهذا الصادح المرح
من أمة الطير هذا اللحن ما سمعت	بمثل الأرض لا روض ولا صرح
أنت الذى من سماء الروح منهله	خمر إلهية لم تحسوها قدح
يفيخ قلبك ألعانا يسلسلها	منه طليق من الوجدان منسرح
وعاليا عاليا ، لازلت منطلقا	عن الثرى ، تصل الأفاق آمادا
مثل السحابة من نار مسعرة	والبرق مؤتلفاً والنجم وقادا
يهفو جناحاك فى أعماق زرقتها	وأنت تضرب فى الأفاق مرتادا
تشسوقتمعن فى أجوازها صعدا	فإن علوت بها أمعن إنشادا

وبالمقابلة يتضح أن معاودة النظر أضفت على القصيدة بعض الرقة فى النقل وإن كانت المشكلة لاتزال قائمة ، مشكلة ترجمة الشعر شعرا ، وماتقابله من صعاب .

وكان ناجى ثالث الثلاثة . وقف أمام الثقافة الغربية ينهل من ينابيعها الأولى استوعب أشعار وايم وردزورث وشيللى وكيتس وبيرون وكولريديج من الشعراء الانجليز ولامارتين وفيكاتور هوجو وموسيه من الشعراء الفرنسيين (١٠٢) .

وقد شارك ناجى فى الحياة الأدبية والشعرية مشاركة فعالة وقوية ، فعلى صفحات السياسة الأسبوعية ترجم البحيرة كما ترجمها على محمود طه من قبل (١٠٣) . وترجم « جسر التنهدات » The bridge of sighs لتوماس هور (١٠٤) و « إلى طائر صدادح » لشيللى To a skylark (١٠٥) و « التذكار » لألفريد دى موسيه . وترجم لتوماس هاردي مقطوعتين - بعد

(١٠٢) من أعلام الأدب المعاصر . جمال الدين الرمادى . ص ٢٥٢ .
 (١٠٣) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٣٩ .
 (١٠٤) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٤١ .
 (١٠٥) السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٤٢ .

الموت - وشفاء الآلام (١٠٦) على صفحات المقتطف ثم يترجم قصيدة شيللى الكبيرة الشهيرة «
إلى الريح الغربية» Ode to the west wind على صفحات «أبوللو» (١٠٧) .

وهو عندما يترجم قصيدة توماس هود جسر التهذبات يقدمها بقوله :

« القصيدة الآتية من أروع الشعر الغربى على الإطلاق ، كتبها الشاعر العبقرى وهو
مريض مقعد يصف بها فتاة يائسة انتحرت غرقا ، ويستصرخ الانسانية لضعف المرأة ،
ويدافع عنها فى شعر سلس كسلاسل الذهب ، وقد نقلناها إلى الشعر العربى محاولين فى ذلك
الأصل بكل أمانة وأن نخلق لها الجو الأسمى بقدر المستطاع » . وفى هذه المقدمة ولاشك
محاولة لابأس بها وأمانة يقدمها بين يدي قارئه .

One more unfortunate .
Weary of breath .
Rashly importunate .
Gone to her death .
Take her up tenderly .
Lift her with care .
Fashion'd so slenderly .
Young, and so fair .
Look at her garments .
Clinging like cerements .
Whilst the wave constantly .
Drips from her clothing .
Take her up instantly .
Loving, not loathing .
Touch her not scornfully .
Think of her mournfully .
Gently and humanly .
Not of the stains of her .
All that remains of her .
Now is pure womanly .
Make no deep scrutiny .
Into her mutiny .
Rash and undutiful .

(١٠٦) العدد الأول . المجلد ٨١ سنة ١٩٣٢ ص ٤٣٠ .
(١٠٧) أبوللو . أببيل سنة ١٩٣٣ ص ٨٨٣ .

Past all dishonour .

Death has left on her .

Only the beautiful .

(The oxford book of English verse) .

وقد ترجمه ناجى على هذا النحو :

فألحت على الردى أن يقيلا	سامها العيش كل ضئلك ودوع
بحنان هذا الجمال النحيل	خذ برفق هذى الضحية وارفع
لاصفات تشابه الأكلانا	تلك أداها تسلسل ماء
بل سلا ما ورحمة وحانا	لاتجل ناظريك فيها ازدراء
فى أناة وأصدر الحكم ريثا	لاتسناها بمقت ونكر
لم يدع فى التى ترى غير أنثى	غسل الموت كل وزد وطهر
ومطيلا ما بين هجسى وظن	لاتقف ذاكرا لما قد جنته
آترى الآن غير آية حسن ؟	آية الموت كل هذا محته

وقد حرص المترجم على النص حرصه على شعره ، فحاول أن يصل إلى أعماقه كما أشار فى المقدمة وقد أجاد فعلا فلم يزد ولم ينقص اللهم إلا ما اقتضته الضرورة الشعرية وهو قليل . وفى الحقيقة كان اهتمام جماعة أبوالو بالشعر المترجم كثيرا حتى أفردت له مجلتهم صفحات كاملة نشرت فيها أشعارهم .

ومن شعراء هذه المدرسة أيضا كان محمد عبد المعطى الهمشبرى وكان يصدر فى شعره عن رومانسية خالصة لعلها كانت سمة العصر . فعلى صفحات الرسالة قدم من الشعر الانجليزى حجاج العالم لشيلى (١٠٨) والقرية المهجورة لأيفر جولد سميث (١٠٩) .

(١٠٨) الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد ٨ .

(١٠٩) الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد ٤ ، ٣ .

مدرسة المهجر :

« فى الميزان الجديد » يتساءل الدكتور محمد مندور : « لم استطاع شعراء المهجر مالم يستطيعه غيرهم ؟ وجوابى هو : لأنهم قد يكونون من بلاد تحرك مناظرها الجبلية من الخيال مالاتحركه السهول ، ومن جنس يشهد له التاريخ بالنزوع إلى المغامرة والتوثب ، ثم إن غريبتهم بأمريكا وكفاههم من أجل الحياة قد أرفف حسهم وقوى من نفوسهم .

وأخيرا - وهذا هو السبب المهم - لأنهم قوم مثقفون ، قد أمعنوا النظر فى الثقافات الغربية التى لاغنى لنا اليوم عنها ، وعرفوا كيف يستفيدون منها بعد أن هضموها فى لغاتهم الأصلية ، فهم إذا ليسوا كقولك الذين يسرفون فى الغرور عن جهل وكسل ظانين أن الأدب فى متناول كل إنسان وأن كل كلام منظوم شعر ، الثقافة هى التى تشع فى ألفاظ هؤلاء الشعراء ، وإنك لتقرأ الجملة لهم فتحس أن خلفها ثروة من التفكير والاحساس » (١١٠) .

بهذا رأى طالعنا الدكتور مندور ، فى أوائل الأربعينات من هذا القرن ، ولعل تاريخه يرجع إلى ما قبل هذا بقليل ، فقد أحس بمدى أهمية هذه الثقافات الغربية التى احتك بها شعراء هذه المدرسة فى أمريكا الشمالية وفى البرازيل والأرجنتين والمكسيك وفنزويلا والأكوادور ، وفى أنحاء الأمريكتين المختلفة ، أحس بأهمية الشعر الغربى ودراستهم المستوعبة له . فمن المؤكد أن عشرين شاعرا على الأقل كانوا يجيدون الإنجليزية قراءة وكتابة . بل إن لهم فيها تأليف منهم ميخائيل نعيمة وجبران والريحاني ونسيب عريضة وغيرهم . إلا أن أحدهم وهو «جورج صيدح» لا يكاد يؤمن بهذا رأى بل يرى « أنهم استطاعوا مالم يستطيع غيرهم بفضل موهبتهم الفطرية ، لا أكثر ولا أقل ، هذا ما يلوح لى . وهذا عين ما قاله لى الأستاذ نعيمة فى حديث جرى بيننا « أن أدباء المهجر - بما فيهم أعضاء الرابطة القلمية - لم يكونوا من نوى الثقافات العميقة . لم تهينهم المدارس فى وطنهم للمركز الممتاز الذى شغلوه فى عالم الأدب ولا البيئة الأجنبية أثرت فيهم ذلك التأثير الذى يتوهم المقيمون . أن الفضل فى تميزهم هو الموهبة الطبيعية والموهوب هو الذى يخلق بيئته ولا تخلقه البيئة » (١١١) .

(١١٠) فى الميزان الجديد . طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ ص ٦١ .

(١١١) أدبنا وأدبائنا فى المهاجر الأمريكية - جورج صيدح - طبعة المعهد العالى للدراسات العربية ص ٧٣ .

وواضح بطبيعة الحال أن الشاعر لم يستطع أن يستوعب المعنى الذي قصده الدكتور مندور ، فهو لا يقصد بطبيعة الحال أن الثقافة الغربية هي السبب في شاعريتهم ، ولا يقصد ما قصده الشاعر من أنه لولا هذه الثقافة الغربية ما أصبحوا شعراء على هذا النحو وهو أيضا لم يستطع استيعاب المعنى الذي قصده نعيمة من قوله : « الموهوب هو الذي يخلق بيئته ولا تخلقه البيئة » . الذي أرى أنه تأييد كامل لرأى الدكتور مندور . حقيقى أنهم شعراء موهوبون وحقيقى أيضا أنهم على الفطرة نوى حساسية خاصة وذوق مرهف وحقيقى كذلك إن هذه الموهبة وهذا الذوق لا ينتجان شيئا بلا صقل ودراسة وثقافة واسعة فالشاعر الموهوب الأصيل المعدن يخلق بيئته التى تتقنه وتشذب موهبته ، والشاعر الموهوب أيضا هو الذى يحرص فى أحوال عدة على محاولة استكناه غيبات الثقافات المختلفة ، فبعد الدراسة فى الأدب العربى زادت ميوله للدراسة والتأمل فى الأدب الغربى شجعتة على ذلك البيئة التى يعيش فيها . معرفته للغة المراد دراسة شعرها ، حافظ ذاتى حركه نحو هذا المجهول الذى صنع الشعراء العالميين .

وإذا به يناقض نفسه فى نهاية مقاله « فى هذا العصر ، عصر الاختصاص فى العلم والعمل ، عصر الطيران بالفكر والجسد . لا يستطيع الأديب العربى أن يجارى الأدباء العالميين إذا تجاهل التطورات الحديثة التى طرأت على مواضيع الأدب واتجاهاته ، فإذا حصر دائرة معارفه فى علوم اللغة ، وموارد ثقافته فى التاريخ العربى والمحيط العربى ، قصر عن الأديب الأوروبى أو الأمريكى الذى يختزن عسارات أجيال من الأدب والعلم والفلسفة وشتان بين من يعرض على الأنظار دمي بديعة الألوان والحركات والأصوات ومن يعرض على الأفكار عوالم طيارة فى آفاق الكون .

فى أدب المهجر قصور بديعة الهندسة ، باذخة القباب ، شيدها الفن العربى الأصيل ولو ساهمت يد الثقافة العالمية فى بنائها لكانت اليوم فى حجم الأهرام وفى خلودها » (١١٢) .

وقف الشعراء المهجريون أمام الثقافات الغربية مشدوهين ، يعبون منها ويترجمون عنها حتى أن شاعرا كنظير زيتون يترجم عن اللغة الروسية ، بل ويقال إن ميخائيل نعيمة أيضا كان يعرف الروسية ويقرأ بها (١١٣) .

بل لقد اهتم شاعر آخر كشفيق المعلوف بالشعر الغربى فترجم عنه الكثير واقتبس عنه

(١١٢) نفس المصدر . ص ٧٧ . جورج صيدح .

(١١٣) نفس المصدر ص ٧٩ .

الكثير ورغم أنه نشر في سنوات تخرج عن نطاق بحثنا ما بعد ١٩٣٩ . فهي على أية حال تدل دلالة واضحة على شاعر من شعراء المهجر ، جمع الكثير من هذه القصائد المترجمة في ديوانه « سنابل راعوث » الذي نشرته دار مجلة شعر سنة ١٩٦١ م ببيروت . نقل عن « كاسترو ألفيس » الشاعر البرازيلي « الشلال » . و « منزل الآباء » و « العبقري » (١١٤) وعن الشاعر الفرنسي « البيرساجان » الرضيع . وعن الشاعر الفرنسي « شارل كودان » ألعانه وعن شاعر البرازيلي « لويس كارلوس دافونسيكا » يد الأمل » (١١٥) .

على أننا إذا لم نكن نجد في تراث المهجرين شعرا غربيا مترجما بالكثرة التي وجدناه يترجم بها في البلاد العربية ، فلعل ذلك راجع لاحساس واحد وهو عدم جدوى ترجمة هذا الشعر في بيئته . فلم يكن من المناسب بطبيعة الحال ترجمة الشعر الانجليزي إلى اللغة العربية ، فلا الأمريكيون يقرأونه ولا العرب هناك يقرأونه ، فالأمريكيون لغتهم الانجليزية والعرب لغتهم أصبحت أيضا الانجليزية في تداولها العام . فلم تكن هناك حاجة ماسة لترجمة أمثال هذا الشعر ..

على أن تأثر المدرسة بالتيارات الرومانسية الغربية تأثر واضح وجلي ، ويرجع أحد الباحثين هذا التأثير لا إلى مدارس الرومانسية الفرنسية والانجليزية وإنما إلى المدرسة الروحية القومية التي ظهرت على يدي « إمرسن » (١٨٠٣ - ١٨٨٤) وغيره من الشعراء الذين نزعوا في شعرهم نحو مذهب الترانسندنتلزم Transcendentalism ومعنى هذه الكلمة العناية بكل ما هو روعي والسمو بالروح إلى آفاق علوية (١١٦) .

وهذه الحركة الأدبية التي تدعو إلى السمو والجمال الروحي والمعنوي كانت ترمي أيضا إلى تشجيع كل فرد على تتبع ملكاته الخاصة وعبقريته الكامنة في داخله ، وهذا الاعتقاد بأهمية الفردية الشخصية هو الذي حدده ودعا إليه الكاتب الكبير « إمرسن » ، كما تعد حركة المتسامين هذه الحركة الوحيدة الظاهرة في الأدب الأمريكي ، وقد كان لهما مجلة تسمى المنزل Dail وكانوا يكتبون فيها ويعبرون عن آرائهم ، وقد عرفوا بحب الحرية الشخصية والأمل في التقدم الاجتماعي وقلوبهم معلقة بالمستقبل . لايميلون إلى الرجوع للماضي وكان زعيمهم

(١١٤) سنابل راعوث . ص ٤٧ و ص ١٢٩ و ص ١٦٠ .

(١١٥) نفس المصدر ص ٥٧ و ص ٩٣ و ص ٢٠٧ .

(١١٦) شعراء الرابطة العلمية - الأنستنادرة جميل سراج . دار المعارف سنة ١٩٥٥ - ص ١٠٤ .

« إمرسن » معروفا بحبه للرحلات والتجارب فقد زار أوروبا عدة مرات وصل في إحداها إلى مصر ، وأهم قطعة شعرية له بعنوان The concord Mymn وأهم قطعة فلسفية له بعنوان الطبيعة Nature وهي من الشعر المنشور (١١٧) .

وكما كان « الديوان في النقد والأدب » دستور جماعة الديوان ، ومجلة أبولو منبر مدرسة أبولو كذلك كان « الغريال » دستور جماعة المهجر ، وضعه ميخائيل نعيمة سنة ١٩٢٣ وضح فيه رأيه في الشعر ومنهجه ، وقدم له العقد ، وكما اغتبط به اغتباطا كبيرا عندما صدر : « لأنها من الوجهة الأخرى دليل من دلائل القرابة الفكرية ووثيقة نسب جديد من أنساب الأدب » (١١٨) فقد وقع الكتاب على الأوتار التي كان يعزف عليها العقد في مصر ، « وأي شيء أدل على قرابة الفكر وأبين عن عرويتها الممتدة وأرحامها المؤلفة من كتاب تخطر معانيه وتصاغ عباراته في « نيويورك » تحت سماء القارة الأمريكية ثم تكتب مقدمته في « أسوان » تحت سماء القارة الأفريقية » (١١٩) .

وقد حاول نعيمة أن يضع جل أفكاره وآرائه في الشعر والأدب في هذا الكتاب ، فتحدث فيه عن مشاكل الشعر والشاعر والمقاييس الأدبية والزخافات والعلل . ولم يكن يكفي بهذا وإنما تناول النقد التطبيقي كما فعلت جماعة الديوان في دستورها ، فتناول « الأرواح الحائرة » وهو ديوان لنسيب عريضة لم يكن قد نشر بعد ، وتناول الريهاني في عالم الشعر وترجمات خليل مطران لشكسبير ، ثم هو لا ينسى « الديوان في النقد والأدب » فيفرد له فصلا .

ولعل من الغريب أن نجد لميخائيل نعيمة دعوة إلى الترجمة ضمن هذا الكتاب وكانت دعوة قوية وجريئة حاول أن يضعها بكل قوتها نصب أعين الأدباء والمشتغلين بهذا الميدان . وأنقل هذا النص بأكمله لأهميته من ناحية ولقوة دلالته من ناحية أخرى على مدى تأثير هذه المدرسة بالتيارات الغربية بصفة عامة . كتب تحت عنوان « فلنترجم » :

« الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كد يمنعه مايسد به عوزه ، والعطشان إذا جف ماء بئر ، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه ، ونحن فقراء وإن كنا نتبجح بالفنى والوفرة ، فلماذا

(١١٧) نفس المصدر ص ١٠٤ .

(١١٨) الغريال ، مطبعة دار صانر بيروت سنة ١٩٦٠ ص ٥ .

(١١٩) نفس المصدر ، ص ٥ .

لانسد حاجاتنا من وفرة سوانا ، وذاك مباح لنا ؟ وأبارنا لاتروينا ، فلماذا لانرتوى من مناهل جيراننا وهي ليست محرمة علينا ؟ .

نحن فى دور من رقينا الأدبى والاجتماعى قد تنبعت فيه حاجات روحية كثيرة لم نكن نشعر بها من قبل احتكاكنا الحديث بالغرب ، وليس عندنا من الأقلام والأدمغة ما يفى بسد هذه الحاجات . فلنترجم . ولنجل مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى ، ولأنه يكشف لنا أسرار عقول كبيرة تسترها عنا غوامض اللغة ، يرفعنا من محيط صغير محدود ، نتعرج فى حماته ، إلى محيط نرى منه العالم الأوسع فنعيش بأفكار هذا العالم وأماله وأفراحه وأحزانه . فلنترجم « (١٢٠) » .

وقد كان نعيمة واضحاً عندما حاول تعريف الشعر ومصدره : فهو « من حيث المصدر واحد ، لا يقاس ولا يتجزأ ولا يتنوع ، لأن مصدر الشعر الحياة » (١٢١) وقد كانت هذه القولة ولاشك رداً طبيعياً على زاعمى الاختلاف بين منابع شعرنا وشعر الغربيين . بدعوى أن لنا ظروفنا تغير ظروفهم ولنا تاريخ يفاير تاريخهم فاستقاء مصادر منهم عمل لايجدى وإنما للقديم العود أحمد .

ولذلك كان من الطبيعى أن يفسر وجهة نظره ، فما دامت الحياة هى المصدر الطبيعى للشعر فكان من الطبيعى أن يكون : « أول ما أبحث عنه فى كل مايقع تحت نظرى باسم الشعر هو نسمة حياة » والذى أعنيه بنسمة الحياة ليس إلا انعكاس بعض ما فى داخل من عوامل الوجود فى الكلام المنظوم الذى أطلعه ، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر ، وإلا عرفته جماداً . وإذ ذاك ليس ليخدمنى بلوزانه المحكمة ومفرداته المنسقة ، وقوافيه المترججة « (١٢٢) » .

كانت الينايع الثرة التى استقى منها الشعراء المهجرون ثقافاتهم هى النبع الذى خرجت منه كل تجديداتهم فى الشعر العربى . ولست أقصد بهذا أن الثقافة الغربية وحدها كانت الدافع لهذا التجديد . ولكن كانت ولاشك الدافع الرئيسى لسبب بسيط وهو أن الشعراء

(١٢٠) الغريال . نعيمة . ص ١٢٦ .

(١٢١) نفس المصدر . ص ١٢٧ .

(١٢٢) نفس المصدر . ص ١٢٩ .

المهجرين في غربتهم وبعدهم عن أوطانهم كان أخرى بهم أن يشفقوا على أدبهم العربي القديم من أية مؤثرات بدافع الاعتزاز والأثرة من نواحي متعددة . ولكن الذي حدث أن خرجت الجماعة على تقليد القدماء وظهرت في أشعارها عناصر جديدة . متنوعة خرجت من مترجمات نسيب عريضة « للصمت » ليتوكشف الروسى و « النوم والمنية » لسولوكوب الروسى أيضا (١٢٣) ولترجمات شفيق المعلوف لقصائد شعراء الأسبان وشعراء أمريكا الجنوبية .

ولم تكن ثورة المهجرين في فهمهم لمعنى الشعر بالأمر البسيط ولكن كان من الطبيعي أن يحدث هذا بعد إيفالها في مدارس الغرب بحثا ودرسا .

فشاعر كأمين الريحاني يجمع في كتاباته « وجوه شرقية وغربية » رغم أنه صدر سنة ١٩٥٧ مجموعة من مقالاته القديمة ومحاضراته . يجمع فيه مقالاته عن هملت لشكسبير وفولتير وإعجابه بهما إعجابا كبيرا :

« تعجبني في فولتير حرية فكره وخفة روحه مع شدة لهجته وطلاوة أسلوبه ولطف تهكمه ودقة معانيه وهذه خاصيات ومميزات تظهر في كل ما ألفه الرجل » (١٢٤) .

ومن هنا كان موقف مدرسة المهجر من التيارات الثقافية الغربية ، فقد أمعنت في الاطلاع والثقافة ، وأمعنت في درس الآداب العالمية ، إمعان شغف أكثر من أى شىء آخر ، ساعدت عليه ظروف الحياة الأدبية في الغرب بعامة . وكان من الطبيعي نتيجة لهذا أن تخرج مدرسة تجديدية فكرا ومضمونا وشكلا . تنادى بما نادت به مدرسة الديوان وتغير في مفهوم الشعر عند العرب تغييرا - ولاشك - جوهريا .

(١٢٣) التجديد في شعر المهجر . محمد مصطفى هدارة دار الفكر العربي ص ١٧٠ .

(١٢٤) وجوه شرقية وغربية . دار ريحاني للطباعة ونشر بيروت سنة ١٩٥٧ .

الفصل الثانى

تطور الفن الشعرى وعلاقته بحركة الترجمة

الموضوع الشعرى :

ربما كان من العسير على الباحث أن يحدد الينايع الخفية التى استقى منها كل شاعر شعره ، والأصول الأولى التى وضع هذا الشعر على هذا الشكل من ناحية أو أخرى ولكن على أقل تقدير ، نستطيع أن نصل إلى الحقائق الكبرى التى لا يكاد يختلف فيها إثنان بون الحقائق الجزئية الصغرى التى تخفى على الكثيرين .

وفى ريع القرن هذا كان لهذه الموجة الهائلة التى اجتاحت الشعر العربى أثر كبير فى تغيير جوهرى حقيقى فى موضوعات الشعر بعامه ، وليس من السهل أيضا أن نقول أن حركة الترجمة بما فيها من نقل مباشر أو تأثر غير مباشر بالثقافات والتيارات الفكرية الغربية المعاصرة وغير المعاصرة ، هى العنصر الرئيسى الوحيد فى تغيير جوهر موضوعات الشعر - إذا سلمنا سلفا بهذا التغيير - ولكن لا شك أيضا أن هناك عوامل أخرى ترجع فى مضمونها لظروف الشاعر والعصر والبيئة الاجتماعية والسياسية وغيرها ، ولكن الذى نستطيع أن نؤكد ، أن حركة الترجمة كانت تمثل الخط البيانى الواضح فى تغيير جوهر موضوعات الشعر .

دخلت تيارات الشعر الغربى فى تيارات الشعر العربى واندمجت ، وظهرت تأثيرات الشعراء واضحة جلية عند نخبة كبيرة منهم والمثقفين بالثقافات الغربية بخاصة . فاتجهت قواهم للتأمل الفلسفى ، وحب الطبيعة والاحساس بها ، والاستعانة بالأساطير اليونانية والأفريقية القديمة والنزوع إلى الرومانسية العاطفية ، ولا أقصد بها هنا الحلم والرقعة العاطفية ولكنى أقصد بها المعنى الغربى المشتق من الذى يقصد منه فى مفهومه الخاص ، التوسل بالذات ومزجها بالطبيعة الانسانية تعبيراً عما تجيش به النفس الانسانية من ألم وأسى وسأم وضجر وأنين وأزمات نفسية عامة .

فى بحث قيم لكمال نشأت عن " شعر المهجر " تناول فيه مدى التجديد فى هذا الشعر يقول " إتجه شعراء المهجر إلى الطبيعة كملاذ يتخلصون عنده من مشاكل حياتهم المادية

فانصرفوا إليها يستوحونها مندمجين فيها وهم في هذا الاتجاه يتابعون شعراء الرومانتيكية الذين فروا من الواقع المؤلم إلى رحاب الطبيعة الأم فوجدوا فيها الراحة لنفوسهم المتعبة المكسدة والسعادة والطمأنينة بعيدا عن هذه الحياة المادية الآلية التي تطبع بها الحياة * (١٢٥)

بهذا التفسير توصل الناقد الشاعر إلى الأسباب التي دعت المهجريين من الشعراء يلتمسون في الطبيعة ملاذا يتخلصون عنده من مشاكلهم ، وهو سبب ولا شك رئيسي من الأسباب التي وجهت الشعراء هذه الوجهة .

فقد اقترنت الحياة السياسية لهذه الفترة بقلقلات عنيفة واستبداد منفر وفوضى هزت الاستقرار النفس من جنوره ، إن لم تكن قد نزعت نزعاً ، ولجأت أفواج المهاجرين نتيجة لهذا لأرض أمريكا طلباً للأمن والرزق وكان من بينهم شعراء لم يكونوا قد عرفوا أنفسهم بعد فعرفوها هناك .

ولم يقتصر شعر الطبيعة بهذا المعنى على المهجريين وإنما سبقهم في الشرق العربي شعراء عرفوا هذا التيار واندمجوا فيه مثل المازني .

يقول :

أرج كائنات الحبيبة حين تدنى منك فهاها
وغلائل بات الغمام وجودها حتى رواها
نبلت وأخلق حسننها ياليت شعري ما دهاها
رويتها بعدامعى لو كان يحييها حياها
وخممتها ضم الحبيب عسى يعود لها صباها
وزفرت علّ زوافرى تجرى فزادت في نواها
فرميتها ويرغم أنفى أننى من قد رماها
ولو استطعت حنيت أضلاعى على ذاوي سناها (١٢٦)

(١٢٥) شعر المهجر ، د . كمال نشأت ، المكتبة الثقافية ص ٨٣ .

(١٢٦) ديوان المازني . طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سنة ١٩٦١ ص ٤٩ .

فالمأزنى يقف عند الوردة الذابلة ، يحس فيها بعضا من مشاعره الذابلة . يصب فيها عواطفه الجياشة وحنانه الدافق فيود لو يحييها بمدامعه ، ويعيد لها صباها لأحضانها ، ويصب فيها رونقها بزفاته ، ولكنه لا يستطيع ويرميها ويود لو حنى أضلاعه على ذوى سناها بل هو يقف من الورد موقفا غريبا ، فهو يتخيل زهرة نابثة في الصخر يناجيها ويبثها شجنه وآلامه وآماله :

خواطرى السوداء مفروسة	فى الذهن ، كالسرحة والصدى
تسود منها الشمس وأد الضحى	فالعيش ليل سابغ الستر
مالى أرى كفى معلومة	من كل ما أكره من دهرى (١٢٧)

فهو يحس ذاته وخواطره ، ويحس بما يعانیه ويؤوده ، ويحس بكل مشاكله الانسانية بعامة فيعبر عنها من خلال « زهرة الصخر » .

وتأثر المأزنى بهذا الموقف واضح من اهتمامه بالموضوع أساسا فترجمته لقصيدة ولر Go, lovely rose « الوردة الرسول » توضح اهتمامه بهذا الرسول وتأثره به . وهى وإن كانت ترجمة متصرف فيها كما ينص هو على ذلك فى ديوانه . إلا أنها على أية حال توضح نوع اهتماماته بالطبيعة على وجه الخصوص .

وكما كان للمأزنى موقف من « الورد » كذلك كان للعقاد موقف يكاد يكون مشابها ، فهو يحس بها ويحس بعاطفته الجياشة نحوها ، لا نحوها فى حد ذاتها ، ولكن فى كونها متنفسا لآلامه وآماله . « وردة بلاشوك »

جردتها من شوكةا ومنحتنى	وردا بغير شبابه يتضوع
ولمستها بيدي فلان ممسها	ويمهجتى الحرى فباتت تدمع
قولى بحقك وهو فى دين الهوى	قسم تخر له الجباه وتخضع
أنزعست منها شوكة منظورة	وتركت فيها شوكة لا تنزع
أم هكذا الدنيا لكل مسرة	آلامها وكل أس مبضع

(١٢٧) نفس المصدر ص ١٨٨ .

ولكل سهل جانب متوعر وكل شوق مطمع لا يقبع
جودى يوردك شائكا ومجردا جودا على قدر يبيع ويمنع
فرضاك أن تهوى وإن لم تفعلنى هبة تروى من رضاك وتشيع (١٢٨)

فله أيضا موقفه من هذه الطبيعة الحية ، متأثر فيه أيضا بماقاله فى القراءات الانجليزية والشعر بوجه الخصوص . فترجمته لقصيدة وليام كوبر « الوردة » هى فى مضمونها تشابه مع قصيدته هذه وكذلك فى ترجمته لقصائد من شعر « هاردى » . مثل « سؤال الطبيعة » التى ضمنها كتابه ساعات بين الكتب وهى من شعر « هاردى » بعنوان Nature's questioning « إذا طلع الفجر ونظرت إلى الطبيعة المصبحة جدولا وحقلا وقطيعا وشجرا موحشا رأيت كأنما هى أطفال مكبوحة على مقاعد الدراسة تشخص إلى ، وكأنما قد طالت عليها ثقلة الأستاذ فى أساليبه فبددت حرارتها ورائت على وجوهها السامة والحجر والأعياء » (١٢٩) وذلك ترجمة النص:

When I look forth at dawning, pool
Field, flock, and lonely tree .
All seem to gaze at me,
Like chastened children Sitting silent in a school .
Their faces dulled, constrained, and worn
As though the master's ways .
Though the long teaching days .
Had cowed them till their early zest was overborne .

وموقف هذا الشعر من الطبيعة يستمد ايحاءاته من عدة مناظر طبيعية . على النيل ، والبحر والقمر وتحت الشراع ، وعلى حاجز السفينة وهذه قصائد لعلى محمود طه ، تمثل ولاشك هذه الموجة التى اجتاحت الشعر العربى لهذا العصر ، هذه الموجة التى وقفت أمام مظاهر الطبيعة تحاول استكناه أسرارها تمزجها بمشاعرها وتصنع منها بوتقة الحس والشعور تصوغ من خلالها ملامح الإنسان فى العصر الحديث .

(١٢٨) ديوان العقاد . طبعة المقتطف سنة ١٩٢٨ ص ٢٩٧ .

(١٢٩) ساعات بين الكتب سنة ١٩٢٩ ص ٨٦ .

From Beawulf to thomas Hardy . 1944 v. 4 P. 1002 (١٣٠)

مسراك نور وأنسام وأنساء فاخفق شراعى وطر يصدح لك الماء

ياأيها القلق الحيران كم أمل تشدويه موجة فى البحر عزاء (١٣١)

وعلى محمود طه يناجى عواطفه واحساساته فى وقفته تحت الشراع بين الشرق والغرب
فى رحلته الأولى بين الاسكندرية وبيروت وأثينا فى الطريق إلى الغرب .

وهو لا يقف أمام الناظر موقف المشاهد ، المسجل لخطراته بالته الفوتوغرافية مثلما كان
الشائع من قبل ، ولكنه يترك لمشاعره العنان ، تمتزج بصورة الموج الهائل أمامه وتطرح فكرة
الوحدة والسأم والملل دون علاج ودون ما حل لها .

عرائس الشعر قد عاد الحبيب وفى عينيه سهد وتعذيب وإخفاء

آب المغامر من دنيا متاعبه أماله راحة منها وإخفاء

دعيه يحلم بأن البحر فى دعة والريح ناعمة والأرض قمراء (١٣٢)

وإذا كان على محمود طه قد شغفه البحر بسبحاته وأفاقه غير المحدودة ، فقد شغل عبد
الرحمن شكرى بالنظر فى الوجود والطبيعة ومظاهرها المادية شغل المفكر الأديب ، لا بعاطفته
وحدها ولكن بأعمال الفكر فى المحل الأول ، فهو يقف عند المساء ، ويقف عنده فى « خطرات »

نحن نبكى كل ميت راحل كيف لا نأسى على يوم مضى

أشباب لك مرجو الضحى أم مشيب لك معنول المساء

أنت فى حاليك كاس من بهاء خالب الأنحاء محمود الروا (١٣٣)

وهذه المواقف جميعا من الطبيعة ومظاهرها ، تمثل فى حدودها الاتجاه الرومانسى العام
الذى سار فيه الشعر العربى بعد امتزاجه الكبير بالأفاق الغربية ، فقد وقف عند ليالى ألفريد
دى موسيه La nuit d'octobre, La nuit de mai... الخ ووقف عند قصائد لامارتين فى
البحيرة L'Iac والعزلة L'isolement وقصائد بيرون وشيللى وكيتس .. عندما وقف كل منهم
يستجلى أحاسيسه وأفاقه الوجدانية من مظاهر الطبيعة وشاعرها ، ولكننا لا نستطيع أن نرجع

(١٣١) ديوان شرق وغرب ، على محمود طه ، سنة ١٩٤٧ ص ٤٠ .

(١٣٢) نفس المصدر ، ص ٤٤ .

(١٣٣) ديوان عبد الرحمن شكرى ، سنة ١٩٦٠ ص ٢١ .

قصائد بعينها إلى مصادرها من الشعر الغربي ، خاصة عند شعراء مدرسة الديوان ، فإذا صح في غيرها فقلما يصح هذا التطبيق عندها ، ذلك أن مدرسة الديوان لم تكن تقف موقف السطحية من الآداب الغربية ، وإنما كانت تقف موقف الهضم التام لها وإخراجها بعد ذلك في إطار عام بطابع عربي خالص . وإذا كان قد أخذ المازني وشكري نقلهما عن الشعر الإنجليزي في بعض قصائدهما فليس هذا بشيء على الإطلاق وهو لا يكاد يصيب طابع الشعر عندهما بوجه من الوجوه

« جاء مطران لينتقل بالشعر إلى الموضوعية الرحبة ، ويتحرر من القوالب المكررة ، وجاء شكري عقبه ليعلن وحدة القصيدة ويوضح رسالة الشاعر في الحياة ، وليعمق نظرات مطران رحمه الله إلى الفن تعميقاً يصل به إلى الأغوار الدفينة والمسارب المتوترة في ظلمات الهواجس ، واختلاج النوازع ، ثم ليحل به أسرار الوجود فيعمل ظواهره ويفسر تياراته ، فوظيفة الشاعر كما يقول شكري « هي الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره ، وكل شاعر عبقرى خالق بأن يدعى متنبئاً ليس هو الذي يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر فيكشف عنها غطاء الظلام ، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس فتغرى به أهل القساوة والجهل ؟ » (١٣٤) .

فمفهوم الشعر عند شكري ، هو في حده مفهوم الشعر العربي في خلال هذه الفترة إن قصر عنه فقصور عجز وإن دار حوله فدوران عدم فهم ، ولكنه يمثل التيار العام الذي حطم تقليد الشعر العربي في عصور الانحطاط ، عصر المماليك وما بعده ، وأخرجه من ربقة القيود البلاغية المقيتة ، بل نستطيع أن نقول إن هذه الموجة غيرت معالم الشعر العربي بعامه . فقد فهم العرب الطبيعة على أسسها الظاهرية ، الوقوف على الأطلال من ناحية يصفها ويصف أفاقها وحدودها ، وربما يخرج بهذه الحدود إلى الحدود الجغرافية ، ثم ينتقل بعدها إلى موضوعات الصيد والطرود والقتال والشجاعة والفخر . لا يترك جانباً إلا ويوفيه حقه . اللهم إلا في القليل النادر الذي يقف فيه الشاعر أمام الطبيعة موقف شاعر محلق يخرجها بمشاعره وإحساساته وعواطفه ، مثل عند ذي الرمة من هذا وبأنيته الرائعة دليل واف عليه - ولكن وجه المقارنة في مدى تمثل الشعراء لهذه الآراء الجديدة في الفكر والأدب والشعر والحياة بصفة عامة

(١٣٤) مقدمة الديوان . نفس المصدر بقلم محمد رجب البيومي ص ١٧ .

وهذا الموقف يخرج بالشاعر حتما إلى موقف آخر ، يخرج به إلى موقف يفلسف فيه آراء وأفكاره الخاصة فيما يشبه نظرات فلسفية وآراء فكرية خاصة ، بل إنها تبدو كظاهرة عامة خلال كثير من قصائد الشعراء فى هذه الفترة ، فالعقاد يقف عند الوجود موقفا فلسفيا خالصا . « ليس السر الأكبر هو تنازع الوجود بل السر الأكبر هو الوجود نفسه ، كيف كان وما الذى يبعث إلى التنازع فيه ؟ فتعليل أطوار الحياة بالتنازع تعليل بشئ يحتاج هو نفسه إلى التعليل ، وأنت لا تعرفنى الكنز إذا وصفت لى صراع الطامعين فيه ، وكذلك لا تعرفنى سر الحياة وكنزها المخبيئ إذا وصفت لى تنازع البقاء :

«نزاع بقاء» فصلوه وعددوا	وراموا به سر الوجود فأبعدوا
أيوجد مخلوق ليحصى نفسه	من الخلق أم يبغى الحمى حين يوجد ؟
هو السر كل السر أنك كائن	وأنت تبغى الكون والكون مجهود
فلا تحصى ألوان النزاع فإنما	هنا السر والكنز الذى عنك يوحّد
أمعطى كنزا إن عرضت لناظرى	صراعا على أعتابه يتجدد (١٣٥)

وهو إذ يقف عند الوجود بعامة هذا الموقف إذا به يقف أيضا عند مظهر من مظاهر حياة الإنسان وهو السعادة :

«إن السعادة هى الكفاية أو الاكتفاء بدء التحول والاستغناء فكأنما السعادة تقربنا بالتحول عنها حين نملكها ... فإن لم تعذنا فهى النور الذى ينبسط على الحياة فيرينا منها أخفى العيوب ، فتخلق لنا أسبابا كثيرة للنفور من الدنيا بعد أن كانت تلك الأسباب خافية علينا ، إذ نحن نريد الدنيا أبدا رخيصة جميلة كما صورتها لنا السعادة ، ولو تصورنا لنا على ذلك المثال لقنعنا من الدنيا بالقليل

ثق بالوطان على عمر الزجاج ولا	ثق بعمر سعيد طال أو قصيرا
لعل أسعد حى أنت مصحبه	يعصت قبل نزول الليل منتحرا
وفى السعادة ما يفرى بفرقتها	إن الكفاية تكفى من رأى ودرى
وربما شوهت دنياك أجمعها	إذا رأيت بها عيبا ، وإن صغرا (١٣٦)

(١٣٥) هدية الكروان طبعة الهلال . سنة ١٩٣٣ ص ١٢١ .

(١٣٦) نفس المصدر . ص ١٢٥ .

العقاد فى مواقفه الشعرية الفلسفية ، يحس عدم مقدرة الشعر على التعبير عن فكرته ، فهو لا يستطيع أن يمزج آراءه الفكرية الفلسفية هذه بالشعر طالما هو وجدان قبل كل شيء ، فيضطر إلى وضع ما يمكن تسميته « بمذكرة تفسيرية » يوضح فيها رأيه قبل أن يعلن شعرا ، ولعل هذا مما عيب عليه كشاعر ، فالواقع أن الشعر مهما حمل من تيارات فكرية فهو أولا وقبل كل شيء شعر ، إذا ما نقل نثرنا فقد الأساس الذى عليه بنى .

ونفس الظاهرة نجدها فى شعر المازنى الساخر . ولكنها لا تبدو كما بدت عند العقاد فى تأملاته الفلسفية العميقة وإنما تبدو كما هو مطلوب منها فى صورة الشعر ليس إلا .

فالمازنى لم يكن لأرائه الفلسفية أو لقطوعاته الفكرية « مذكرة تفسيرية » كما صنع العقاد فقد كان أقدر منه على صوغها فى أسلوب الشعر . فتحت عنوان « العقل والموت » :

ترى ينسخ الإصباح من ظلمة القبر	ويكسر برد الموت محلى من الحر
أما هاتف يرثى لنفسى يقيمها	ويقعدها قولى لها الدهر لأدري
إذا التام بطن الأرض يوما على الفتى	أخطو العمام العقل أم هو يصرع
وكيف توارى نوره مستطيلة	على حين قد ضاقت به الأرض أجمع (١٣٧)

فالمازنى يقف أمام العقل والموت خائفا مترددا مفكرا ، يقف منه موقف العاجز عن التفسير فهو يضع المشكلة من أساسها ، أو هو يضع السؤال الذى حيره وأقضى مضجعه وما من جواب توصل إليه .

وكان المازنى قد ترجم فيما ترجم قصيدة توماس هاردى المشهورة « أه .. من يحفر فوق قبرى » . AH, Are you Digging on my grave فى حصاد الهشيم وهو وإن كان يترجمها نثرا ، إلا أنه حمل فيها كثيرا من التساؤلات التى دفعته إلى اختيارها من شعر هاردى . يقول :

« أهذا أنت يا حبيبى تحفر فوق قبرى لتفرس غصنا ؟ »

– « كلا ؟ لقد ذهب أمس وتزوج فتاة صبيحة ربيبة غنى وقال (عنك) إنها لا يمكن أن

يسؤها الآن أن لا أكون وفيها » (١٣٨) وذلك ترجمة لقول هاردي :

AH, are you digging on my grave ,
My Loved one ? - planting rue ?
"No : Yesterday he went to wed
One of the brightest wealth has bred .
It cannot hurt her now, said,
That I should not be true." (١٣٩)

وكما صنع العقاد والمازني ، كان لشكري تأملاته الفلسفية ، التي ربما كان في مجالها أعمق وأبعد نظرا كشاعر ومفكر يحاول استكناه سر الوجود ، فمواقفه الفلسفية متعددة يزخر بها ديوانه ، فله خطرات في الحياة والموت وله « قرب الموتى » وله « نحن والزمن » يضع للأخيرة منها أيضا مذكرة تفسيرية يوضح فيها وجهة نظره ورأيه :

« الزمن كما يفهمه الإنسان فكرة من أفكاره ، ونسبة ومقياس من صنعته ، فهو يقبسه بإحساسه بأمور نفسه ، وبالمرئيات والمحسوسات وما يعتريها من تحول ، وفكرة الزمن هذه أمر نسبي شأنها شأن الإحساس بالحرارة والبرودة ، أو بالأبعاد والحجوم والألوان والأشكال ، ومن المستطاع أن يتصور العقل مخلوقا آخر غير الإنسان يختلف في حواسه ، فتختلف كل هذه الأمور في نظره عنها في نظر الإنسان ، وهي أيضاً قد تختلف في نظر الإنسان في حالاته المختلفة من شقاء أو سعادة أو مرض أو صحة والعجيب أن الإنسان في خياله ينسب إلي الدهر مثل هرمه لقدمه ، فيصوره كأنه شيخ فض في يده منجل يحصد به الناس والخلقة ، جيلا بعد جيل ، والدهر خليق أن يمثل بفتى في ريعان الشباب .

فالإنسان يهرم ، والدول تشيخ وتفتنى ، والأجيال تنقرض ، والدهر هو الدهر ومن أجل ذلك تصور بعض المفكرين الدهر كأنه زمن حاصر لأمضى فيه ولأمستقبل وأما الماضي والمستقبل ففي الناس ، والحقيقة أن هذه الفكرة في كنه الزمن لا تختلف عن الأولى مادام الزمن نسبة يعيشها الإنسان بإحساسه .

(١٣٨) حصاد الهشيم ص ٣٠٢ – المطبعة المصرية سنة ١٩٣٢ .

(١٣٩) From Beawulf to thomas Hardy 1944 v4 P. 1008

وإذا كان الزمن كذلك فمعاداة الناس معاداة لأنفسهم ونسبتهم الحيف والظلم اليه هو نسبة الظلمة إلى أنفسهم :

ينشدد البحر خريز الحقب	أم خفوق القلب نبض الزمن
أم ترى الأفلاك في دوراتها	رثت منه خفى الحسن ؟
فرش الناس له منهم وجوها	خدد الدهر بها ما خددا
أثر فى سيره من قدم	جعدت ماكان بضاً أمرداً (١٤٠)

فشكرى يقف من مشكلة الزمن موقفاً فلسفياً لم يستطع أن يعتمد فيه على ما جاء فى قصيدته بل هو لا يعتمد على هذه « المذكرة التفسيرية » فقط ولكنه أيضاً يحاول شرح بعض الأبيات التى ربما يستغلق فهمها على القارئ ، فيشرح البيت الأول : « فى البيت تشبيه الدهر بالبحر ، وكان له خريزاً من تعاقب أجياله كخريز البحر من تعاقب أمواجه ، وكان الدهر أيضاً قلب ، نبضاته كدقات الساعة التى يقاس بها الزمن ، أو كنبضات قلب الإنسان الذى يقاسى الزمن بإحساسه » (١٤١) ويفسر البيت الثالث أيضاً شارحاً : « كان أخايد التجعد فى وجه الإنسان آثار قدم الدهر ، وهى كآثار قدم الإنسان فى الرمال » (١٤٢) .

ثم هو لا يقف عند مشاكل الزمن وحدها مفسراً ومعللاً وشارحاً ، ولكنه أيضاً يقف عند الحياة بكل ما فيها من آراء وأفكار ومفاهيم ، يقف عند لغزها يحاول أن يستكشف مجاهله :

الشك أول منزل العرقان	إن اليقين هو المكان الثانى
مد وجزر فى النفوس كأنما	يتنازعان سريرة الوجدان
والعقل فوق الخلد مد جناحه	كالطير هابطة على الأوكان (١٤٣)

وهذه الخطرات الفلسفية فى الزمن والوجود والحياة بصفة عامة ، هى الطريق الطبيعى الذى يصل إليه الشاعر الرومانسى عندها يبدأ بالطبيعة ومشاعره نحوها ، يمزج بينها فى بوتقة الشعر ، يخرج بعده إلى هذا الطريق ، فهو لا بد وأن يجيب فى نهاية مكانه عن تساؤلات

(١٤٠) ديوان شكرى سنة ١٩٦٠ ص ٦٤١ .
(١٤١) نفس المصدر . ص ٦٤١ الهامش .
(١٤٢) نفس المصدر . ص ٦٤١ الهامش .
(١٤٣) نفس المصدر . ص ٤٩٣ .

المتعددة فى بداية الطريق على أن فكرة « التأمل الفلسفى » فى الشعر الجديد ، واجهت فى مجملها الكثير من الصعاب إن لم تكن قد ظهرت بمظهر التقليد للغرب لا غير ، فعلى حين نجد هذه الجدية الواضحة فى شعر كل من العقاد وشكرى فى مناقشاتهما للمشكلات الفلسفية . نجد وجها آخر لها عند شعراء الرومانسية العربية - إن صح التعبير - نجدها عند على محمود طه تأخذ طابعا آخر ، فهو لا يستطيع أن يفهم بفكره إلى هذه الأبعاد ، رغم ثقافته الفرنسية وأفاق رحلاته البعيدة ، فتحت عنوان « فلسفة وخيال » يحكى قصته له مع حبيبته فى غابة ، عندما إنتحت ناحية ورسمت على غلاف رسالة أعدتها له صورة تمثل عظمتين متقاطعتين وجمجمة ورأس فتاة فى مهب الريح . ففطن إلى أنها تريد بالفريزة الأزلية المركبة فيها أن تدفع عنها هبوب أهواء ثائرة جامع . فكتب هذه القصيدة (١٤٤)

فهذه أهدت الخيال إلينا	ودعشنا لمومند فالتقيننا
ههنا تحت ظلة الغابة الشجراء	سررنا والفجر يحنو علينا
وقطفنا من زهرها وانتئينا	فجنينا تقاحها بيديننا
ومرحنا بها سحابة يوم	وبأشجارها نقشنا اسمينا

ههنا يا ابنة البحيرات والأودية الخضراء والربى والجبال
صدح الحب بالنشيد فلبينا نداء الهوى وصوت الخيال
وتبعنا على خطى الفجر موسيقى من العشب والندى والثللال
وسمعنا حفيف أجنحة تهفو بها الريح من كهوف الليالى
قلت لى والحياة تصبغ خديك أنار تمشى بها أم دماء ؟
ملء عينيك يا فتى الشرق أحلام سكارى وحبوة واشتهاء
وعلى ثغرك الشوق ابتسام خرجته الأشواق والأهواء
أو حقاً دنياك زهر وصخر وخوان فواتن وغباء
قلت فتنة الصبا حلفت دنياك بالحب والمنى والأغاني
ما أثارت حرارة الجسد المشتاق إلا مرارة الحرمان
إن أجسادنا معابر أرواح إلى كل رائع فنان

(١٤٤) رأيت من الأفضل إثبات القصيدة جميعها حتى تظهر فى مجملها موضحة الفكرة التى سقتها من أجلها

أنا أهوى روحية العالم المنظور تكن بالجسم والوجدان

ما تكون الحياة لو أنكر الأحـ ساء فيها طبائع الأشياء
أنا أهواك كالفراشة صاغـ ختها زهور الثرى وكف الضياء
أنا أهواك فتنة صاغها المـ سال من طينة ومن إغراء
أنا أهواك بدعة الخلد صيـ سغت من هوى آدم ومن حواء

أنا أهواك من أثام وطهر حلم اغفأتى وصحو غرامى
أنا أهواك تبدعين يقينى من نسيج الظنون والأوهام
أنا أهواك دفء قلبى وينبوع اشتهاى وشرعتى وغرامى
وحنانا مجسدا إن طوانى الليل وسدت صدره ألامى

إننى بالخيال أنتزع الرقة من قسوة الزمان المرير
عجبا ما حقائق الكون إلا لمحات الخيال والتفكير
قبل أن تشرق النجوم على الأرض أضاعت بذهن رب قدير
وتجلت فى حلمه بنظام من بديع التكوين والتصوير

أطلقى نفسك السجينة ملء الغاب ملء الفضاء ، ملء العباب
واحلمى بالحياة من نغم الخلد وخمر الهوى وزهر الشباب
ههنا عشنا على الشاطئ المسحور نبنيه من غصون الغاب
ونخط البستان أحلام طفل صقلته مواهب الأرباب

خطرة ثم أطرقت فى حياء وأدارت فى جانب الغاب عنا
وأنشنت بابتسامة فدعتنى ثم قامت تمشى هناك الهوينا
وتلاقت عيوننا فتدانت لى وجن الحنان فى شفقتنا
فاعتقنا فى قبلة قد أذابت جسدينا ومازحت روحينا (١٤٥)

فالموضوع فى حد ذاته كان يمكن أن يتناول بما يناسبه ، خاصة وأن الصورة التى رسمتها له حبيبته صورة موحية بالكثير فهى على حد تعبيره « تريد بالغريزة الأزلية المركبة فيها

أن تدفع عنها هبوب أهواء ثائرة « فإذا بنا نفاجا به يتغنى عواطفه الوجدانية بكل ما يملك من حب ومشاعر إنسانية ، مبتعدا عما كان يمكن أن توحيه هذه الصورة . ولكن الموضوع أيضا لا يخلو من تأمل أو تساؤل فلسفى هنا أم هناك . فهو يقول :

ما تكون الحياة لو أنكر الأحياء فيها طبائع الأشياء

وهو فى رباعية منها يقول :

إننى بالخيال أنتزع الرقة من قسوة الزمان المرير

إلى آخر ما جاء بهذه الرباعية . فهو يرى حقائق الكون ليست إلا لمحات من الخيال والتفكير ، فحقيقة الوجود بنوره وبهائه تجلت فى ذهن الرب أولا بكل نظامها وبتدبير تكوينها . قبل أن تشرق على الأرض . وهى نظرة ربما لا تكون جديدة كل الجدة ، ولكنها على أى حال وجهة نظر تحاول أن تتعمق أسرار الوجود .

وهذا الموقف من على محمود طه يوضحه اهتمامه - الذى أشرنا إليه - بلامرتين فى ترجمته الشعرية لقصيدته البحيرة فقد أخذ عنها الكثير من الصور ومزج بين هذه القصيدة وأن اختلفت فى موضوعها العام . واستعان أيضا بترجمته « للذكرى » للامرتين أيضا .

وقد كان لهذه الظاهرة نصيب فى شعر المهجريين، عند ميخائيل نعيمة وأيليا أبى ماضى على وجه الخصوص . وغيرهم . فقد انطبع شعرهما بهذه النزعة إلى التحليل والتفسير ، وتقديم الفروض والنتائج الشروح ، وهى ولا شك كانت تؤدى بهما فى أحيان كثيرة إلى أسلوب الفلاسفة ، بل لقد خرجت بهم فعلا عن نطاق الشعر ، فوجدنا شاعرا كإيليا أبى ماضى يكتب « طلاسمة » ويعرض فيها الكثير من القضايا الفلسفية :

جنث لا أعلم من أين ولكنى أتيت
ولقد أبصرت قدامى طريقا فمشيت
وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبى
كيف جنث كيف أبصرت طريقى ...
لست أردى (١٤٦)

(١٤٦) الجداول . طبعة الزمراء بغداد ص ٣ .

يعرض في هذه الرباعيات لمشاكل تعرض له كإنسان يتعامل مع الطبيعة والحياة والمجتمع ، ينظر حوله في دهشة متسائلا يقض مضجعه مصيره ، ومن أين جاء به المطاف ، وهذه من المشاكل التي عرض لها بكل خسر ، عن البحر يتساءل ، وعن الدير ومن فيه يحاول أن يستكشف منهم الجواب ، والمقابر وما يلوح له من خلالها ثم مشكلة الغنى والفقر والكوخ ، والفكر وصراع وعراك ، وهو في كل هذه القضايا لا يستطيع إلا أن يجيب (لست أدري) ولعل أدق ما في هذه الطلائع مدى دقة التساؤلات التي تحويها كل رباعية ، فهي ولا شك تعرض للكثير من صور الفكر في الموضوع الواحد ، وعلى الرغم من هذه التساؤلات الأفكار فإنه لا يستطيع في النهاية إلا أن يسلم بعجزه عن تفسير هذا كله :

إنني جئت وأمضى	وأنا لا أعلم
أنا لفرز وذهابى	كمجيئى طلسم
والذى أوجد هذا	اللفز مبهم
لا تجادل ، ذو الحجى	من قال إننى
	لست أدري (١٤٧)

ويخرج نعيمة إلى نفس الميدان الذى خاضه أبو ماضى من قبل فيكتب قصيدته (من أنت يانفسى)

إن رأيت البحر يطفى الموج فيه ويثور
أو سمعت البحر يبكى عند أقدام الصخور
ترقبى الموج إلى أن يحبس الموج هديره
وتناجى البحر حتى يسمع البحر زفيره
راجعا منك إليـه
هل من الأمواج جئت (١٤٨)

ومن نماذج الفكرية الفلسفية أيضا قصيدته « بين الجماجم »

(١٤٧) نفس المصدر . ص ٢٥ .

(١٤٨) همس الجفون . دار صادر بيروت سنة ٦٢ من ١٦ .

حدثيني عن الحياة عسى أعطى فؤادى اللجوج عنها جوابا (١٤٩)

وفى الواقع فقد اتجه شعراء المهجر بعامة إلى كثير من القضايا الفلسفية متأثرين فيها بثقافتهم المتعددة ، وتجاربهم الذاتية فنعيمية يعتقد فى تناسخ الأرواح كزملية جبران ورشيد أيوب لا يرى الصراع فى داخل نفسه بين الخير والشر أو بين الملاك والشیطان بل صور العراك قائما بينه وبين نفسه التي تأبى إلا كثرة النواح والبكاء ولا تود النطق إلا بالشكوى والألین ، وكذا سيطرت عليهم بجملتهم فكرة البعث والنشور وهى ولا شك من أهم القضايا التي عرضت لها كتب الفلاسفة (١٥٠)

ولعل من المهم أن نحدد أن هذه التيارات وردت إلى الشعر العربى فى هذه الفترة من عدة اتجاهات :

١ - مشكلة انسان العصر : فقد كان الشاعر - باعتباره أدق حساسية من أى إنسان عادى آخر - يواجه المشكلات الإنسانية بكل حذر وضجر فى نفس الوقت ، فقد كان يحس بها ويتألم ويأسى ، وكأنه يواجه مصيرا مختلفا .

٢ - غربة شعراء المهجر فى مواطن غير مواطنهم وإحساسهم الدافق بهذه الغربة وتطلعهم إلى آفاق أبعد مما يروجها الإنسان العادى لنفسه ، دفعت بهم ولا شك إلى الإحساس بالحياة والقدر والبعث والتفكير فيها .

٣ - الثقافات الغربية المتعددة التي وفدت فى خلال هذه الفترة على الشعر العربى والتي وفد عليها الشعراء العرب فى الغرب ينهلون منها بكل ما فيها من آراء وتطورات وأفكار خصبة حية ، فى الوقت الذى كان الشعر العربى بعامة يبرز تحت أعباء الأفكار التقليدية القديمة . من خلال هذه العناصر الثلاثة تكون الاتجاه الفلسفى فى الشعر فى هذه الفترة .

والخاصية الثالثة التي طبعت شعر الفترة من سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٩ ، كانت على وجه التحديد الاستعانة بالرمزيات الأسطورية ، فقد تشبع الشعراء بقراءاتهم فى الآداب العربية، وتشبعوا على وجه الخصوص أيضا بالقراءة فى الأساطير اليونانية الأغريقية القديمة .

(١٤٩) نفس المصدر . ص ١٠١ .

(١٥٠) شعراء الرابطة القلمية - نادرة جميل سراج ص ١٤١ .

ولقد كان الدافع إليها غربيا ، كان الدافع إلى الاستعانة بهذه الأساطير يشبه إلى حد بعيد محاولة تخلص الإنسان من واقعته المرة القاتمة عن طريق (الرمز) . وليس المقصود هنا الالتواء والبعد عن الحقائق الحية . ولكن عن طريق الاستعانة بالرمز لتوضيح الآراء والأفكار التي يمكن ألا تخرج إلا في نطاق محدود . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد كان التراث الأدبي الفرنسي والانجليزى لهذه الفترة يعود إلى أساطير الأغريق يستوحى منها أحداثه وخيالاته ومثله ، فقد عاد اللاتين إلى أجدادهم وعاد السكسون يستوحون هذا التراث ، فلشيللى شاعر الرومانسية الانجليزية الكبير قصيدته الكبرى Promethus Unbound وللمرتين من شعراء الفرنسيين قصائد كثيرة جاءت بعد سياحته الشهيرة في الشرق . فكتب على محمود طه (أرواح وأشباح) مقدا لها :

«وحببت لى هذا الجو الأغريقى الساحر ، وأساطيره الغادية الشادية ، أنى وأنا أتمثل هذه الأرواح صورا ، واستلهمها إحساسا وفكرا ، خيل لى أن روحى قد انسرقت من طيفها فيما يشبه أحلام اليقظة ، أو لحظات الشرود الالهى ، مأخوذة بما ترى ، مشفقة مما تسمع وكأنى بها وراء سحابة فى عالمها الذى سبق لها أن عاشت فيه عند بعثها الأول ووجدت نفسى فى طريق أفلاطون ومثله العليا ، فتنفست فى هذا الجو طليقا حرا لا يقيدنى بيئة أو عقيدة ، ولا يحد من حريتى حذر أو اتهام » (١٥١)

وهى أوبريت شعرية حول أرواح وأشباح (يعيش بعضها فى عالم الحقيقة ، ويضطرب البعض الآخر بين عالمى الأساطير والخرافات) (١٥٢) وهو يستعين بأسطورة (هرميس) إبن الاله جوبيتر وزوج أفروديت آلهة الصباية ووالد هرما أفروديت الفتاة العجيبة الشاذة وهو رسول آلهة الأغريق ، آله اللصوص والمنافسات والقطعان والبلاغة والموسيقى والوحى ومبتكر جميع الفنون ومخترع القيثارة فى طفولته ، وتروى الأساطير حوادث كثيرة من رجولته ومغامراته الغرامية ، وإلى جانب هرميس من أساطير الأغريق يستعين بتاييس وسافو وبليتييس .

يبدأ أوبريته :

(١٥١) أرواح وأشباح ، داز إحياء الكتب العربية ص ٢٧ .

(١٥٢) نفس المصدر . ص ٢٧ .

إلى قمة الزمن الغابر سمت ربة الشعر بالشاعر
يشق الأثير صدى عابرا وروحها مجنحة خاطر (١٥٣)

وعلى الرغم من الاستعانة بالجوا الأسطوري الإغريقي ، فقد استعان أيضا بجو الأسطورة الفرعونية القديمة ، فى أوبريته (أغنية الرياح الأربع) ولكنه لم يتنبه إليها إلا بعد أن قدم لها العلامة الأب دريتون فى كتاب بالفرنسية نشرته مجلة لاريفو دوكير سنة ١٩٤٢ بعنوان la chanson des quatre vent وهى أساسا من نظم شاعر مصرى عاش قبل الميلاد بما يقرب من ألفى عام ونوه بكشفها ونقلها الأب دريتون إلى الفرنسية» (١٥٤)

ولقد كانت هذه الظاهرة طبيعية وواضحة لا فى شعر على محمود طه وحده بل وعند إبراهيم ناجى وأحمد زكى أبو شادى والعقاد ، الذى وقف عند «فينوس على جثة أدونيس» وترجمها شعرا عن شكسبير فى ديوانه .

وعلى كل حال فقد دخلت هذه الموضوعات الثلاثة : الطبيعة بكل ما تمثله عند الشاعر الرومانسى من مواقف ، والتأمل الفلسفى الذى هو النتاج الطبيعى لموقف الشاعر من الطبيعة والحياة بعامة ، والاستعانة بالرمزيات الأسطورية، دخلت ميدان الشعر العربى الجديد من أوسع أبوابه ، متأثرة فيه بالثقافات الغربية والقراءات الواسعة فى الشعر الغربى والأدب بصفة عامة .

* * *

اللغة وموسيقى الشعر :

وارتبطت حركة التجديد فى الموضوع الشعرى بحركة أخرى مقابلة فى الألفاظ وموسيقى الشعر ، فمما لا شك فيه أن الشاعر الذى وقف هذا الموقف الرومانتيكى من الطبيعة ومشاكله الذاتية ، ومن آماله وآلامه ومزجه لهما خلال هذه البوتقة ، قد وجد لزاما عليه أن يعبر من خلال نمط آخر يختلف عن نظام القصيدة العربية التقليدى الذى كان يضع لعمود الشعر كل قداسته واجلاله ، وكان الموقف من معنى الشعر ورسالته أيضا هو ينبوع الذى جرى منه هذا التيار التجديدى فى الشكل ، يقول العقاد فى مقدمة ديوانه :

(١٥٣) نفس المصدر . ص ٤٢ .

(١٥٤) أغنية الرياح الأربع - المقدمة . طبعة دار إحياء الكتب العربية .

«الشعر يعمق الحياة فيجعل الساعة من العمر ساعات . عش ساعة مفتوح النفس
لمؤثرات الكون التي يعرض عنها سواك معتزجة طويتك بطويته الكبيرة تكن قد عشت ما فى
وسع الإنسان أن يعيش وملأت حقيبتك من أجود صنف من الوقت» (١٥٥)

ومن هذا المفهوم لمعنى الشعر كانت تقف كل الحركات التجديدية فى الشعر الحديث
موقفا مؤازرا ومن هنا كان هناك شبه إجماع على أن اللغة الحقة السليمة ليست فى الوحشى
من الكلمات والغريب ، ولكن بقدر ما كانت سلاسة النص كانت بلاغته وحسن ديباجته وروعته .

«وقد تكون العبارة الملأى بالكلمات الغريبة ، أخس أسلوا وديباجة وأقل متانة من العبارة
السهلة ، التى ليس بها غير المألوف من الكلمات ، ينبغى للشاعر المبتدئ أن يتطلب المتانة وأن
لا يخلط بينها وبين الغرابة ، كى لا تضله الغرابة عن المتانة فيقنع بها » (١٥٦)

ومن هنا كان المفهوم السائد من أن اللغة لا تتعدى أن تكون وسيلة لا غاية فى حد ذاتها ،
فالوحشى من الكلمات لا يناسب رقة العاطفة وجيشانها وتعبيراتها عن داخلات نفس الانسان.
فتغلمات الليل ، وأنات السحر ، وموسيقى النفس الداخلية لايناسبها ماورد من ألفاظ غريبة
كالتى يستخدمها رؤبة والرجازون من بعده ، وإنما يحسن معها الكلمات الموحية التى تقف من
الجملة موقف المساند لها حتى تؤدى إحياءاتها كاملة .

وكان الدافع الآخر فى البعد عن هذا الوحشى من الكلمات ، هو إغراق هذه المدارس
الأدبية فى القراءات الغربية ، ووقوفهم طويلا عند آراء هازلت وهاردى وغيرهم من الشعراء -
مع ملاحظة أن شهرة هازلت كناقد أوسع منها كشاعر - فالشعر ولا شك تعبير قبل كل شىء ،
وما دامت هذه الأداة هى الموصل الوحيد لما يدور فى النفس إلى القارئ فلا بد وأن تحوى
المثير من الشحنات التى تستطيع من خلالها التأثير ، أو بمعنى آخر تستطيع من خلالها أن
تخلق الجو المشابه الذى عاشه الشاعر ، بل لقد بلغ الأمر إلى أبعد من هذا - وإن كان غير
محمود فى حد ذاته - وهو خروج بعض الشعراء المهجريين عن اللغة العربية السليمة وحشد
الكثير من الكلمات الأجنبية حشدا يؤذى الأسماع وإن كان لهم عذرهم الواضح فى هذا .

(١٥٥) مقدمة ديوان العقاد سنة ١٩٢٧ .

(١٥٦) ديوان عبدالرحمن شكرى . مقدمة الجزء الخامس سنة ١٩٦٠ ص ٣٦٩ .

يقول رشيد الخورى :

يلقون (مترليوزنا) بصنورهم ويكافون (التك) بالأبدان
ويعيدوها الشعب المهيح كأنها تتفجر (الدنميت) بالأطنان (١٥٧)

فأنظرمدى ما فى الكلمات من وحشية لاتقل عن استخدام الوحشى من الكلمات العربية
إن لم تفقها فى إيذاء السمع .

وفى الواقع أن الدفاع عن هذا الضعف فى أسلوب مدرسة المهجر بأنه اهتمام بالفكرة
أولا من حيث هى فكرة يتوسل إليها باللغة العربية الميسورة رغم ما يبدو فيها من هنات دفاع
مرود لشينين .

أولهما أن الشاعر قبل أن يكون شاعرا ، لابد وأن تكتمل أداته اللغوية اكتمالا حتى يمكن
من خلالها التعبير عن أفكاره وعواطفه ، وإلا كان من السهل بعدها أن يستغنى عن اللغة السليمة
إلى غيرها دون رقيب أو حسيب ، وتخرج بعدها النصوص إلى نثرية لا تستقيم فيها اللغة .

وثانيهما أن الفكرة ليست عماد الشعر وحدها ، إنما تعضدها وفى نفس المستوى
والإطار ، الموسيقى والعاطفة والأسلوب ، فالفكرة فى حد ذاتها ليست هى الشعر ، ولكنها مع
موسيقاها وأسلوب التعبير عنها وشحناتها العاطفية يتكون الشعر .

على أن شعراء المهجر ولا شك عذرهم فى هذه الهنات المنتشرة فى شعرهم ويرجع هذا
لأسباب منها وجودهم فى جو أجنبى خالص لا يتحدثون فيه العربية إلا نادرا ، فى الوقت الذى
تركوا فيه ديارهم وهم فى سن اليفاعه ، وشغلهم بقوتهم فى المهجر الذى لم يترك متسعا من
الوقت للإنصراف إلى التعمق فى درس اللغة من حيث هى ولا للمطالعة الواسعة فى آثارها
القديمة . على أن هذه الحالة ليست بالانتشار بين شعراء المهجر بالدرجة التى يستبعد بها
شعرهم من إطار الشعر العربى التجديدى ، ولكنها هنات بسيطة منتشرة بين عدة أبيات متفرقة
لاتؤثر كثيرا على صورة الشعر المهجرى فى الأذهان ، مما حدا الدكتور منور للدفاع عنها :

«وننظر فى اللفظ فتعرض لنا مشكلة طالما أثرتها فى مصر ، هى أخذنا على شعراء
المهجر ما نسميه ضعف العربية فى الأسلوب ، وهذه تهمة يجب أن نقلع عنها ، لأننى كلما

(١٥٧) ديوان الأحاسير . ص ٦٤ .

أمعنت النظر في ألفاظهم وتراكيبهم لم أجد لها مثيلا في شعرنا الحديث ، من حيث الدقة والقدرة على إثارة الإحساس . نعم قد يخطئون في النحو والصرف ، ولكن هذه في نظري أشياء نادرة لها نظائرها عند أكبر الكتاب . وإلى اليوم لا يزال الفرنسيون يضربون المثل بقولاتهم في الخطأ والإملاء ، وإنما يعيب الأسلوب عدم التحديد أو العجز عن الإيحاء وتلك عيوب لا وجود لها في شعرهم ، أما استخدامهم للألفاظ المألوفة فلست أرى فيه موضع ضعف بل قوة ، وذلك لأن الألفاظ المألوفة ، ولا أقول المبتذلة هي التي تستطيع في الغالب أن تستفيد من إحساس الشاعر كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا إلى التداعي ، (١٥٨) .

وقد دفع النظر في الشعر الحديث وما فيه من تغييرات واضحة الدكتور مندور إلى فكرته عن «الشعر المهموس» وهي فكرة ولا شك وانتت بعد إمعان النظر في التغيير الواضح الذي لاحظته بعد اندماج الثقافات الغربية بالعربية إلى حد جعل تبادل التأثير بينهما واضحا ، وفكرته تدور حول ما يمكن أن نفهمه من معنى الهمس في الشعر وليس المقصود به الضعف ، فالشعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب ، وقد اتخذ نموذجا من قصيدة ميخائيل نعيمة (أخى) :

أخى إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانه
وألقى جسمه المنهوك في أحضان خلانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نتأجبههم
سوى أشباح موتانا (١٥٩) .

وهي ولا شك فكرة واضحة إذا ما استعرضنا الشعر العربي في جملته في هذه الفترة ، ولا أقصد به كل الشعر العربي ، ولكني أقصد التيار الغالب عليه ، فقد كانت قوة الشعر لا تأتي من فخامة ألفاظه وجزالة تراكيبه ، ولكنها تأتي من قوة إيحاءات الألفاظ وتركيبات الجمل بعضها

(١٥٨) في الميزان الجديد سنة ١٩٤٤ ص ٥٥ .

(١٥٩) نفس المصدر ، ص ٥٠ .

مع البعض الآخر . فى تكامل يصل بالمعنى لا للعقل وحده ولكن للقلب أيضا . ففى بساطة التصوير ووقع الكلمات الموحية وصدق التعبير عن الإحساسات الجياشة ، معنى من معانى الشعر الصادق .

ولم تكن الألفاظ واللغة وموضوع الشعر يستطيع أن يؤدى ما يؤديه الشعر الحق بدون موسيقى ، ففى اكتمال هذه العناصر يتكامل المعنى الشعرى المقصود بأى نص يعرض للباحث . وقد استطاع شعراء المرحلة التجديدية أن يخرجوا عن إطار الشعر التقليدى معبرين عن إحساساتهم فى إطار جديد ، لا أقول كل الجدة . ولكنه متطور على أقل الفروض . وقد استعان الشعراء فيما كتبوا بالأوزان العربية البسيطة التى لا تحتاج إلى جهد كبير فى الصياغة إحساسا منهم بأن المشكلة ليست مشكلة صياغة ووزن أولا وقبل كل شيء ، ولا هى مشكلة براعة فى استخدام الغريب من الأوزان على الذوق ، ولكنها أساسا مشكلة توافق بين الموضوع وموسيقاه الشعرية . ومناسبتها له .

فالشاعر الذى يريد على حد قول الدكتور مندور - أن يهمس - لا يستطيع أن يؤدى هذا من خلال البحر الطويل مثلا :

فعولان مفاعلين فعولان مفاعلين فعولان مفاعلين فعولان مفاعلين
أو البسيط :

مستفعلن فاعلان مستفعلن فاعلان مستفعلن فاعلان مستفعلن فاعلان

وإنما كان من الطبيعى الاستعانة بالأوزان السهلة الموسيقية ، التى تستطيع نقل الإحساس الخافت والطبيعة الهادئة ، مما حدا بهم إلى الاستعانة بنظام الموشحات أولا ، لما فيه من ليونة وحسن تعامل فى تركيب البيت ، ثم المقطعات ثانيا التى تيسر التنقل بين القوافى بسهولة ويسر دون التزام بحرف روى واحد يلزم الشاعر القصيدة من أولها لآخرها ، ثم الوصول من هذين إلى ما يسمى بالشعر المنثور ، الذى كاد يتخلص فيه الشاعر من الوزن والقافية وإن كان هذا مريوداً لما فيه من محاولة التقليد لنظام الأشعار الأوربية دون فهم للأسس التى بنى عليها الشعر الغربى بعمامة ونظام المقاطع « المقطع اللين والمقطع المضغوط » .

فمن الأمثلة على أوزان الموشحات نجد الشاعر القروي قد استعان بهذا الوزن في قصيدته « الغريب والشمس »

ربة النور جمال وكمال ما أجلا
مذ بدا وجهك من خلف الجبال وتجلى
مال ظل الليل نحو الغرب مال ثم ولى
شمس لبنان انظري حال الغريب وارحميه
واذكرى كل شروق وغروب لنويه
إنه سب وتذكار الحبيب ملء فيه (١٦٠)

ولرشيد أيوب قصيدة بعنوان « وادي الجماجم » يستخدم فيها أيضا هذا اللون من الوزن العربي :

يانوى إن كان قلبي بالغرام اكتوى
والتوى ظهري ورثت في المشيب القوى
ما انطوى بساط آمالي درب الهوى
فاعرفي لاشيء من لبنان مستوقفي
فهو في وغيره في الأرض لم أصطف

على أننا لا نستطيع أن نطابق مطابقة حرفية بين هذا النظام ونظام الموشح كما أوضحه ابن سناء الملك في « دار الطراز » ، وذلك أن نظام الأجزاء والأقفال عندما يعرفه بأنه « يتكون في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام ، وفي الأقل من خمسة أقفال أبيات ويقال له الأقرع فالتام ما ابتدء فيه بالأقفال ، والأقرع ما ابتدء فيه بالأبيات » (١٦١) لا يلتزم الشعراء بهذا الحد الذي وصفه ابن سناء الملك وإن كانوا يلتزمون الفكرة التي بنى عليها في أساسها .

وليخائيل نعيمة أيضا بعض قصائد تلتزم هذا النهج مثل قصيدته ابتهالات :

(١٦٠) ديوان الشاعر القروي ، مطبعة صفدى ص ٧٥ .

(١٦١) دار الطراز ابن سناء الملك ، دمشق سنة ١٩٤٩ ص ٢٥ تحقيق جودة الركابي .

« كحل اللهم عيني

بشعاع من ضيائك .

كسى تـراك .

فى جميع الخلق ! فى دور القسود	فى نسور الجو ، فى موج البحار
فى صهاريج البرارى ، فى الزهور	فى الكلا فى التبر فى رمل القفار
فى قروص البر ، فى وجه السليم	فى يد القتاتل فى نجع القتل
فى سرير العرس فى نفس العظيم	فى يد المحسن فى كل البخيل
فى فؤاد الشيخ فى روح الصفير	فى ادعا العالم ، فى جهل الجهول
فى غنى الثرى ، وفى فقر الفقير	فى قذى العاهر ، فى طهر البتول

وإذا ما ساورتها سكرة النوم العميق

فاغمض اللهم جفניה إلى أن تستفيق (١٦٢)

ويسير على هذا النظام فى ثلاثة مقاطع أخرى ، يتبين منها مدى قربيه من حد الموشح الذى وضعه ابن سناء الملك . فى الأبيات والأقفال لكل منها .

وقد سبق إلى هذا أيضا خليل مطران . فهو يكتب قصيدته «القاضى العادل» :

صبح الأزهار طيف ملكى يبهر	بالزهور
يالها بكرا كحور الخلد هبت تخطر	فى البكور
قلدت جبهتها فى نسق زاهى البياض	تاج قطن
وأعارت ثوبها من خير ألوان الرياض	كل حسن (١٦٣)

إلى آخر الأبيات .

وانتشرت أيضا «المقطوعة الشعرية» وكانت الوعاء الطبيعى الذى يستطيع أن يصب فيه الشاعر معانيه وأفكاره التى التزمت بالكثير من التركيز وشحن العاطفة ، فلم يكن ليطلق القصيدة بين مدح ووصف وفخر ورثاء . إلى آخر ما كانت تحتويه القصيدة التقليدية ، ولكنه الآن

(١٦٢) همس الجنون ، دار صادر بيروت ص ٢٥ .

(١٦٣) ديوان خليل . ج ٢ سنة ١٩٤٨ .

يدور في قصيدته حول فكرة بعينها يقلب أوجه النظر فيها فكان من الطبيعي أن يقصر نفسه الشعري فيلجأ بطبعه إلى المقطوعة الشعرية القصيرة يستطيع أن يصب في إطارها ما يدور بخلد ، وهذا النوع من القصيدة ينتشر عند العقاد بخاصة ذلك أنه كان من الشعراء القلائل الذين يمعنون فكرهم في كل ما يعرض لهم ، وديوانه يمثل بمثل هذه الطريقة . يقول تحت عنوان « غرام الصبا » :

أين الصبا وغرام ما علمت	به كائه قبلة في ثغر مخمور
كنا نغنى ولاندرى فحين درت	أسماعنا اللحن لم نطفر بطنبور
ونشرب الماء لم نعطش فمذ عطشت	قلوبنا جف ماء الورد في الصور (١٦٤)

وأقصى ما تصل المقطوعة عنده تسعة أبيات - تجاوزا - إذ أن المقطوعة تنحصر بين ثلاث وسبع ، فنراه في الهجر الصادق .

تجشم فيك القلب ما ليس يعذب	أما أن لى منك النجاء المحب
فهجرا فهذا القيد قد طال عهده	أليس لقلبي غير حبك مذهب ؟
هجرتك هجر المرء أسود سالخا	يحج حماما كيفما يتقلب
هوى الموت أحلى من هواك لأنه	هوى صادق الميعاد لا يتذبذب
وما كنت فتانا ولكن فتنتني	بما صفت عيني من الحسن أعجب
فلا تغترر منى بما قد عهدته	لن كنت أعفو إذ تسى وتذنب
فما كل حب حين يغلب الحب ربه	ولا الصبر في كل المواطن يغلب
لتظما ليال كان دمعى شرابها	فحسب الليالي دمع من لم يجربوا
أنا اليوم في هجرى على الكره صادق	وقد كنت في هجرى على الكره أكذب (١٦٥)

وكان العقاد كغيره من الشعراء يلتزم هذا النظام في الشعر عندما يعرض لموضوع يعمل فيه فكره ، أو يدور حول معنى ينحويه منحى آخر يخالف النمط الذي سار عليه الشعر التقليدي .

وإذا كانت المقطوعات الشعرية قد ارتبطت أساسا بهذا النوع من الشعر ، النوع الذي يعتمد على الفكرة في حد ذاتها ، فهناك وعلى خط يوازى هذا الخط ، القصائد الطوال التي

(١٦٤) ديوان العقاد . سنة ١٩٢٨ م ص ١٩٠ .

(١٦٥) ديوان العقاد . سنة ١٩٢٨ م ص ١٩١ .

تدور في مجملها إما حول موضوع تاريخي أو حول معان عاطفية تكاد تكون تقليدية إلا في مضمونها الذي اختلفت كما أوضحنا سابقا باختلاف الثقافات والظروف المختلفة .

هذا فيما يختص بالأوزان الشطر الأول من موسيقى الشعر ، وأما الشطر الثاني ، فهو القافية التي التزم بها شعراء العربية التزاما واضحا ، فهي سينية إذن من أول بيت حتى آخر بيت في القصيدة وهي قافية أيضا نونية ، وهكذا لا يستطيع الشاعر أن يغير أو يبدل وكم من شاعر أسقط من حسابه جملة قصائد لما فيها من إقواء هنا أو هناك ، عندما يرفع قافية كان يجب أن تنصب أو ينصب ما كان يجب أن يرفع ، فإذا بنا عند نوع جديد من القافية – هم تعملوه تمعدا ، وأصرروا عليه إصراراً فنوعوا في قوافيهم حتى أنك تمر على القصيدة بأكملها فلا تجد فيها أكثر من بيتين يتفقان في قافية واحدة . ولكن الشعر الحديث لم يبد في جملة بهذا الشكل الجديد ولكن الإلتزام فيه بالنظام العربي التقليدي قد خفت حدته منذ زمان وكان رأيا جديداً أعلنه ميخائيل نعيمة في كتابه الغريال :

« أن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا وقد حان تعطيمه من زمان » (١٦٦) . وقد اتخذ الشعراء هذا النداء متجاوبين متفقين على كثير من الخطوط العريضة فيه ، فنجد بعدها الثنائيات والثلاثيات والرابعيات والخماسيات والسداسيات ، ونجد أيضا ثنائيات الأشطر وثلاثياتها ورابعياتها فتتكون القصيدة من عدة منها يتفق كل اثنين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة أو ستة منها في قافية واحدة وتختلف عنها الباقيات . وتنتشر هذه الحالة بين شعراء المهجر على وجه الخصوص ، وعند على محمود طه وإبراهيم ناجي وغيرهم . وإن قلت كثيرا عند مدرسة الديوان لما لها من آراء خاصة حول هذا الموضوع . ويتلخص في موقفها من الشكل باعتباره الأساس الذي يميز هذا الفن القولي عن غيره من فنون القول . وهو من ناحية ثانية ثراث من العسير الخروج عن نطاقه ، وقلتها تصل إلى حد بعيد عند العقاد وشكري والمازني وإن وجدت عند الأخير منهم بكثرة . يقول على محمود طه في أغنية الجنود في كرنفال فينسيا :

يا عروس البحر يا حلم الخيال

أين من عيني هاتيك المجالى

(١٦٦) الغريال . ميخائيل نعيمة . القاهرة سنة ١٩٢٢ ص ٧٠ .

أين عشاقك سمار الليالى أين من واديك يامهد الجمال
موكب الغيد وعيد الكرنفال وسرى الجنول فى عرض القنال
بين كأس يتشهى الكرم خمره
وحبيب يتمنى الكأس ثغره
إلقت عيني به أول مرة ١٠٠٠ .
فعرفت الحب من أول نظرة (١٦٧)

وتتكرر القافية الهائية هنا بعد كل مقطع مختلف ، ففي المقطع الثانى نجد القافية تائية
وتأتى بعده قافية ثانية ونونية ورائية وبائية . فيصل بين كل مقطع وآخر مقطوعة هائية على
نفس النمط .

بل نجد عنده أيضا نظاما من نظام رباعيات الخيام ، الرباعية الشعرية المتفق شطريها
الأولين والشطرين الأخيرين :

هاتف الفجر الذى راع النجوم
وأطار الليل عن أفاقها ...
لم يزل يغرى بنا بنت الكروم
ويشير الوجد فى عشاقها (١٦٨)

فالشطرين الأوليين يكونان بيتا ، والشطرين الثانيتين يكونان بيتا آخر . يتفق صدرهما
فى قافية ميمية ساكنة ويتفق عجزهما فى قافية هائية ممدودة .

وعلى نفس النمط نجد للعقاد قصيدته (أما الأرض) :

أسائل أمنا الأرضا سؤال الطفل للام
فتخبرنى بما أفضى إلى إدراكه علمى
جزاهما الله من أم إذا ما أنجبت تئدد
تفدى الجسم بالجسم وتاكل لحم ما تلدد (١٦٩)

(١٦٧) لياالى الملاح التائه . دار إحياء الكتب العربية ص ٢ .

(١٦٨) نفس المصدر . ص ١٣ .

(١٦٩) ديوان العقاد . سنة ١٩٢٨ ص ١٤٨

بل نجد عنده أيضا نموذجا من تنوع القافية آخر ، هو فى الثنائيات الشعرية المشترك
ثلاثة أشطر فيها فى قافية ويختلف الشطر الرابع وإن اتفق مع كل شطر رابع فى كل الثنائيات
التالية له :

هذا بشير الزمان	فأنشردفين الأمانى
على دعاء المثانى	وضجة الندمان
وناد بالخمير جوى	فى كل عرق طروب
وخالطى فى القلوب	مواضع الأحزان (١٧٠)

وقد امتدت هذه الدعوة التى بدأها نعيمة لتصبح فى مواقف أخرى بعيدة عن نظام
الشعر المعهود من وزن وقافية نمطين ، فنجد شاعرا كبيرا مثل خليل مطران ، يكتب تحت
ما أسماه « الشعر المنثور » كلمات أسف أنشدت فى حفلة تأبين الشيخ إبراهيم اليازجى ،
يضمها الجزء الأول من ديوانه ، وهو يبينها موضحا فكرته :

أطلق عبراتك من حكم الوزن وقيد القافية
وصعد زفرائك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة فى نظام
قل وقد نظرت إلى الموت وهو قاتل عامد
ماتوحيه إليك النفس لدى رؤية أثمه الرائع
لا عتب على الحمام ، هو الظلمة والحياة والنور
هو الأصل الأزل الأبدي ، والنور حادث زائل
فإذا أزهى شارق فى دجنة فهو يكافحها وينافحها
إلى أن ينقضى سببه فيتخاضل ثم يتلاشى فيها (١٧١)

وهو عندما يعلن فى بداية قطعه أنه يريد التخلص من حكم الوزن وقيد القافية ، وحبسة
العروض وإنما يريد أن يخرج عن هذا النظام لينطلق بعبراته سابحا دونما قيود ، وواضح أن
النص لا يختلف كثيرا فى شحناته الشعرية عن النص الشعرى المنظوم ، فهو يعتمد على جمل
شعرية يعبر بها عن داخلات نفسه وذاته .

(١٧٠) نفس المصدر ص ١٨٨ .

(١٧١) ديوان خليل ، ج ١ سنة ١٩٤٩ ص ٢٩٤ .

وصنع صنيعة أيضا أحمد الصافي النجفي . ففي ديوانه (الأغوار) نجده يضع مقطوعة تحت عنوان (شعر غير منظوم) وإن كان قد احتفظ بالقافية فيه :

إن المعاني التي أفوه بها
شعرا كماء في النهر قد سالا
فغار منه في الأرض الطفه
أو لبغار من لطفه حالا
وسال منه في اللفظ أكثفه
أو ظل وسط الألفاظ أو شالا

ويستمر على هذا النمط إلى آخر قطعته (١٧٢)

ومن هذا القبيل أيضا نجد شاعرا كرشيدي أيوب يتضمن ديوانه (أغاني الدريش) أربع قصائد منثورة بلا وزن ولا قافية هي : الشاعر . وادي الجماجم . الأعمى . الدريش وكلها على هذا النمط المستحدث في الشعر ، يقول في وادي الجماجم :

ما أجملك أيها الوادي مسرحا لأحلامي
ما أحسنك مجمعا لأشباح ليالي
أيها الراضع من ثدي حنينين
الساكن في حضن الطبيعة
المتنصت لوقع أقدام الدهور المارة أبدا
مرورك في مخيلتي
أنت عميق أيها السوادي
عميق جدا كجراح قلبي (١٧٣) .

وكان الاتجاه إلى هذا النمط قد نشأ إثر انتشار القصائد المترجمة على صفحات الجرائد والمجلات الأدبية ، ذلك أن المترجم كان يحرص على نقل البيت الغربي يحذا فيره طال أو قصر ، وأقصد منه الترجمة النثرية ، التي كانت تأخذ هذا الشكل الذي أسموه بالشعر المنثور

(١٧٢) الأغوار . سنة ١٩٤٤ ص ٥٦ .

(١٧٣) أغاني الدريش سنة ١٩٥٩ ص ١٥٨ .

والذى تطور فيما بعد إلى شعر موزون حقا ولكنه لا يلتزم وحدة البحر وإنما يلتزم فى وزنه وحدة التفعيلة الواحدة من البحر ، وهى مايسمى الآن بالشعر الحر .

* * *

الصورة الشعرية :

كان لهذه الموجة التجديدية فى موضوعات الشعر وموسيقاه أثر لا ينكر فيما احتواه الموضوع الشعرى من صور فنية . فالشاعر الذى يقف أمام الطبيعة يمزجها بذاته الحائرة من ناحية الحاملة أيضا من ناحية أخرى . كان لابد وأن يحاول الكشف عن هذه الذات من خلال تعبيره عنها تعبيرا شعريا جميلا ، وكانت لهذه النوافع النفسية الذاتية التى أظهرتها الروح الرومانتيكية أثر أيضا فى تكوين هذه الصور الخيالية . « ولذلك فإن الصور الخيالية تتوقف قيمتها فى الشعر على مايقوم وراءها من النوافع النفسية التى كانت السبب الأول فى إخراجها إلى حيز الوجود » (١٧٤) .

والصورة الشعرية لا تتكون من المحسنات البديعية وحدها ، ذلك أن التشبيه والاستعارة والكناية عندما تقوم وحدها أساسا لتكوين الصور الشعرية لا يصير الأمر داخلها فى موضوع المعنى الشعرى بقدر مايدخل فى ميدان البراعة الفنية فى استخدام أسس البديع العربى . ومن هنا كان للفظ من حيث هو جزء من بناء الجملة أثر كبير فى تكوين الصورة . فاللفظ فى اشتراكه ودلالته الموحية ومن تركيبه من عدة أحرف متميزة يكون أثرا ربما لاتستطيع تكوينه صورة بديعية من صور البديع العربى .

على أن الأساس فى الإيحاء فى الكلمات يأتى من وضعها فى صورة تشبيهية ، ليست فى حد ذاتها استعراضا للقدرة البديعية ، وإلا خرجت عن هذا الإطار - وإنما هى فى حدودها العامة محاولة لتقريب المعنى للأذهان - لا عن طريق التفسير - ولكن عن طريق إيضاح المعنى بعيد من الصور المتخيلة . « وأول ما لجأ اليه الإنسان بطبعه - بل بغريزته كما يقول أرسطو ، لجعل الكلمة العادية غير عادية هو أن يستعملها بارتباط غير مألوف . وكانت واسطته فى ذلك التشبيه أى لمح دلالة للكلمة ليست فى مألوف معناها بأى حال وإنما هى دلالة جديدة يحملها

(١٧٤) الشعر والفنون الجميلة - إبراهيم العريض . ص ٤٧ .

الشاعر لها . وسبيل ذلك بالطبع أن يوجد رابطا بين كلمتين لا وجود له في الحياة الواقعية حتى يؤلف منها دلالة جديدة من الارتباط « (١٧٥) » .

فلننظر إلى نم من شعر على محمود طه (عرائس الربيع) :

وثبن في موكب الطبيعة	وثوب غزلانها الوديع
منشدرات ومرسلات	غلائل الفتنة الرشيعة
أثار دفء النسيم روحا	فيهن مشبوبة وليعة

فوقفة الشاعر من عرائس الربيع يعقد الشبه بينها وبين غزلان وديعة يثبن في موكب الطبيعة ، فأنظر مايفعله وجه الشبه هنا ، عندما يقترن بالكلمة (يثبن) ثم تأزر المعنى بصورة (موكب الطبيعة) فهو في مخيلته يحمل معانى من معانى الربيع زهره ورياضه وطبيعته الحية بعامة . فهن من بعد ذلك منشدرات ومرسلات غلائل الفتنة ، وهذه الغلائل ليست من المادية في شئ ولكنها مزجت بين سحر الغلالة وفتنتها وبين مايبعثه حولهن من فتنة وبهجة ورواء . ولم تكن غلائل فقط وإنما هي (رشيعة) ومابالك وقد دفعهن دفء النسيم للشبوب واللوعة . فالصورة في حد ذاتها ، تكونت أساسا من عقد الشبه بينهن (عرائس الربيع) وبين الغزلان الوديعه ثم تضاف لها بعض الألوان هنا وهناك حتى تكتمل جميعا في إحياء منظم بدلالات الألفاظ أيضا التي أختيرت اختيارا لتناسب الموضوع .

ثم هو يكمل لوحته بعدد من الصور المتباينة مفصلا فيها :

وماج عطر الصباح فيها	ماهاج في النحلة الرشيعة
فرحن يمرحن في غناء	تصفى وتتلو الربى رجيعة

فالكلمات « عطر الصباح » و « النحلة الرشيعة » وتركيب الإضافة فيهما يضيفى ألوانا جديدة على الصورة فهو لايقصد بالعطر أى عطر ولكنه يحدده بعطر الصباح بما يموج فيه من شتى عطور الرياض ونسيم الربيع وهى ليست نحلة أم تدور وتدور لتبنى خليتها ولكنها نحلة رشيعة هوجاء تدور على زهرات الربيع غدا ورواحا ، ثم هو يوحى بالفعل الثلاثى (هاج) بما يفعله الربيع بكل إحياءاته الطبيعية وزهره ووروده من عناصر القوة والفتوة والشباب . فقد هاج من عطر هذا الصباح كما هاج النحلة الرشيعة فهن مثلها متوثبات نشطات مرحات يدرن في

(١٧٥) النقد الأدبى ، د . سهير القملوى ، ص ٦٣ ، طبعة معهد الدراسات العربية .

حلقات بين زهر وزهر يمرحن فى غناء ، لا يقف عند حد أصواتهن ولكنه يتردد بين جنبات الربى التى تتلوججيه .

فتألف الصورة الشعرية هنا ، لا يأتى من رصف الكلمات العادية ولكن يأتى من وضع هذه الكلمات وتألفها مع وجه الشبه ومناسبتها أولا للموضوع العام للقصيدة ثم فى حسن اختياره لهذه الألفاظ من ناحية أخيرة . فالموضوع الأساسى عن الربيع عرائسه ومروجه فلا أنسب له من كلمات وثوب ، وموكب وغلائل ودفء ومشبوية ، الخ .

وقد ارتبطت حركة التجديد فى هذا الميدان بكثير من مضمون الموضوع الشعرى الغربى، فإذا كان هذا النموذج من شعر على محمود طه يمكن أن نجد كثيرا من نظيره فى الشعر العربى ، فالواقع أن الصورة الشعرية اكتسبت نتيجة الاحتكاك الكبير بين الثقافات المختلفة والثقافة العربية طابعا آخر وربما كان طابعا غريبا أيضا عن الطابع العربى .

فوقفة المازنى أمام « زهرة الصخر » أو وقفة شكرى أمام « الجمجمة » وتمثله للحياة والموت من خلالها حتى فى مضمونها لم تكن مواقف الشاعر العربى الذى كان يتوسل بالموضوع المباشر توضيحا لفكرته .

فعبد الرحمن شكرى عندما يتخيل أنه رأى خيال حبيبته التى ماتت ، وهم أن يعانق ذلك الخيال فرأى جماله يذهب ولم يبق من الخيال غير هيكل عظمى . يصف حاله فى سريره وحيدا فى الظلام :

فرأيت الثياب فوقى أكفا	نا وحولى جماجما وعظاما
ورميت الظلام بالنظر الا	مل أبغى من الظلام مراما
إن هذا الظلام باب إلى الموت	نراه وراعا وأماما (١٧٦) .

فالصورة الكئيبة هنا وهو فى سريره متخيلا ثيابه أكفانا وحوله جماجم وعظام ينظر فى ظلام الليل يبغى أملا ثم لا يراه إلا بابا للموت فى أمامه وورائه ، تكتمل فى جملتها لتوحى بمدى بؤس الواقع الذات النفسية التى أرقته ووضعت هذا الموضوع كشاعر يحس ويتألم ويأسى ، وهو أيضا يستعيد هذه الصورة لموضوعه عن الجمال والموت ويستخدم له الألفاظ المناسبة .. الجماجم،

(١٧٦) ديوان شكرى سنة ١٩٦٠ ص ١١٦ من قصيدة (الجمال والموت) .

الأكفان ، العظام ، الظلام ، الموت ، وهى فى حقيقتها نظرة مظلمة كئيبة للحياة طبعت شعر شكرى بعامه .

ومن هنا كانت وقفة الشاعر الحديث أمام الصورة الشعرية موقفا حيا متحركا بقدر ما فى الصورة من مادة حية متحركة على خلاف فى ذلك بين موقفه وموقف الشاعر التقليدى . فمما لاشك فيه أن الصورة الشعرية عند التقليديين كانت صورة حسية بقدر ما بين المشبه والمشبه به من تطابق واتفاق فى الأوصاف والحالات التى يريد أن يستخدمها الشاعر ، فشوقى عندما يقول :

رمى القضاء بعينى جؤذراً أسداً ياساكن القاع أدرك ساكن الأجم

وقف من الصورة موقفا حسيا كاملا ، فعينى حبيبه كعيني جؤذر يقف فى قاع الوادى ، قد رمته أسدا وهو على قمة الأجم بسهام لحظها . فالصورة وإن كانت مركبة لكنها متطابقة فحسب حسيا ، لا يتغلغل فى معنوياتها الداخلية ليستعين بها فى تصوير حالته الذاتية النفسية . ومن هنا كان من الممكن أن ينسب هذا البيت لأى شاعر نون تقيد باسم شوقى . فلكل شاعر ظروفه النفسية والذاتية التى تفرقه من شاعر آخر ربما يتفقان فى كثير من الخطوط العامة ولكنهما قطعا لا يتفقان فى كثير من الجزئيات الداخلية التى تصور بصمة الشخصية على الشعر ، على حين نجدنا إزاء قصيدة شكرى أو غيره ، نحس إحساسا كاملا بمدى استعانتة بهذه الصور - وهى حسية أيضا - فى توضيح معانيه . فالصورة عنده فى جملتها تحمل مكان لفظ يريد أن يقوله كشاعر يعبر عن نفسه وهو ما يسمونه (معنى المعنى) .

والصورة الشعرية أيضا صارت بعيدة عن الشكلية ، بمعنى أنها لا تقف أمام المشبه به من مظاهره ، وإنما تتغلغل داخلياته كمدلول على معنى قبل كل شئ ، يستعين به الشاعر . لتقريب وتقوية الإطار الذى يريده لمعانيه وكلماته .

يقول عبد الرحمن شكرى فى قصيدته (الكونان - قلب الياس) :

ضاق قلبى بما يحبه ونفسى بما تشا

فهى كالبيت مغلق نازح الأهل قد خوى

راكد الجوقاتم فاسد الماء والهوا

يفزع المرء من صده
يحسب الجن قد ثوى
أغبر اللون عابس
إذا ردد الصدى
جمعها فيه ماثوى
مظلم الأرض والسما (١٧٧) .

فهو هنا يحس مايعتمل في صدره من لواج وخاطر فإذا به يستعيد صورة البيت المفلق المهجور فسد فيه الهواء والماء يردد رجع الصدى عند أى حركة أغبر اللون لا بصيص من نور فيه ، ليعبر بها عن نفسه التى نوى فيها الأمل ، وواضح استعانتة بأسلوب الاضافة ليضفى على الصورة إحياءاتها الملونة التى تزيد من إيضاحات الصورة الشعرية عنده ، فهو نازح الأهل، راكد الجو ، فاسد الماء ، أغبر اللون ، مظلم الأرض ، وفى الحقيقة أن أسلوب الاضافة هذا قد انتشر انتشارا واسعا فى أسلوب الشعر الجديد بعامة ، لإحساس الشاعر بما يضيفه هذا الأسلوب على الشعر من أفاق وأمد أوسع مما لو استخدم محسنات البديع فقط وأشبع بها قصيدته . ثم هو أيضا فى اختياره للألفاظ أحرص على مناسبتها لحاله والموضوع فهو يستعير الكلمات التى تعبر تعبيراً إيحائياً بما تحمله فى حد ذاتها من شحنات وفى مفهومها المتداول العادى من معان خاصة ، يستخدم ، مفلق ، نازح ، خوى ، قاتم ، فاسد ، يفزع ، صد ، عابس . إلى غير ذلك من الكلمات .

وفى الواقع أن هذا المفهوم للصورة الشعرية قد استمد الكثير من عناصره من أشعار الرومانسية الغربية بعامة ، أقصد بهذا الأدب والشعر الانجليزى والفرنسى على وجه الخصوص ، قد غيرا من المفاهيم التى كانت منتشرة فى الشعر العربى عن الصورة الشعرية . فنجد أن الكثير من أشعار شيللى تعتمد اعتمادا كبيرا على الصورة الإيحائية باعتبار أنها قصيدته الكبيرة Ode to the west wind (إلى الريح الغربية) .

O wild west wind, thou breath of autumn's being
Thou, from whose unseen presence the leaves dead .
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing .
Yellow, and black, and pale, and hectic red .

فهو عندما يتحدث إلى الريح ، يتصورها من خلال نفسه وذاته ، فهى أولا ريح وحشية

(١٧٧) ديوان شكرى . سنة ١٩٦٠ ص ٣٥٤ .

Wild wind وهى ثانيا غربية ، بما فى ربح الغرب دائما من غربة وآثام . وهى أيضا نفس الخريف تساق الأوراق الميتة أمام كيانها الخفى :

Like ghosts from an enchanter fleeing .

Yellow, and black, and pale, and hectic red . (١٧٨)

كأرواح تهرب من ساحر يطاردها . صفراء وسوداء ومحمرة ملتهبة .

والشاعر هنا يعبر من خلال نفسه وهو يستعير لها صورا مادية من ناحية ولكنها تعبر تعبيراً حاداً وواضحاً عما بداخل نفسه من معان وآلام ، واستعارة الصور لتضمينها معنى من المعانى يعتمد أيضا على اختيار الألفاظ الموحية المناسبة للموضوع . فهو هنا يستخدم الألفاظ hectic , pale, black, ghosts, dead إلى غير ذلك من الكلمات التى تتناسب مع الموضوع الشعري الذى يكتب فيه ويتضح هذا أيضا من عدة قصائد أخرى له مثل To a skylark, re-morse, love, s phylosoply وغيرها . وهى فى مجملها تقف أمام الكثير من المظاهر المادية للحياة تمزج بينها وبين ما يعتل فى ذات الشاعر من نبضات . عن طريق الإيحاء «بالصورة الشعرية» التى تسلم بعضها للبعض الآخر حتى تكتمل بناء فيما يمكن أن نسميه «شحنة شعورية» .

وقد انتقلت الصورة الشعرية فى الأدب الغربى واستعين بها كثيرا فى الشعر العربى ، سواء فى هذا النقل المباشر الذى يأتى نتيجة تأثرات بعيدة بعد كثرة إمعان وتدبر بطريقة غير مباشرة .

وعلى الرغم من كثرة المنقول فى شعر المازنى مثلا من الشعر الانجليزى على وجه الخصوص ، إلا أننا نجد أنه لم يقف عند حد الترجمة والنقل ، اللذين يضيق بهما حتى الشاعر المبتدئ وإنما تعداهما إلى الإستعانة بالصورة الشعرية الغربية مازجا بينها وبين مشاعره وأحاسيسه وموضوعه الشعرى بصفة عامة .

وقد وقف المازنى أمام الصورة الشعرية مواقف متنوعة ، فهو حين ينقل الصورة الشعرية متأثرا لا يستعين بها فى هذافيرها حتى ليخيل إلى القارئ أنه نتج عن تداعى

The oxford of English verse . (١٧٨)

الخواطر على حد تعبير النقاد فى شعر المازنى . فهو فى قصيدته «أمانى وذكر» مثلا يقول :

يا ليت حبيبى وردة	تروق حسنا من نظر
يومض فيها طلها	مبتسما إلى الغدر
تفوح الغيث كما	فوح شعري من سحر
وليتنى حمامة	أصدح فى ضوء القمر
أبكي إذا ألوت بها	هوج الرياح والمطر
أبكي وأستبكي لها	بمعزل عن البشر
حتى إذا عاد الربيع	واكتسى الروع الحبر
غنيتها مؤملا	مرحبا بين الشجر (١٧٩)

فهو يمتنى حبه كوردة حسناء متفتحة تبسم إلى الغدر تفوح الغيث ، أوليتها حمامة تصدح ليلا بين ضوء القمر المنتشر يعطف عليها ، يبكيها إذا ألت بها ملعة كهوج الرياح أو المطر بعيدا عن البشر ، مهلا لها عندما يعود الربيع ويغنيها مرحبا .

وهذه الصورة تتشابه إلى حد كبير مع قصيدة بيرنز Burns المشهورة .. التى يقول فى

مطلعها :

"Omy luves,s like a red, red rose"
That,s newly sprung in june.
Omy luve,s like the melody.
That,s sweetly play,d in tune (١٨٠)

فبرنز يرى حبيبته كوردة حمراء تفتحت حديثا فى الربيع . أو هى نغمة مطربة شجية ذات إيقاع بنغماتها الحلوة .

فقد نقل المازنى صورة الحبيبة كالوردة وأحاطها بظلال أخرى ، ونمقها أو بمعنى آخر حاول أن يصيغ عليها جوا شرقيا خالصا ، فهى يومض فيها طلها ، تفوح الغيث الخ . وهو أيضا لم يستطع أن يتخلص من الحسية التى تنتاب الشعر العربى فى أكثر أحيانه ،

(١٧٩) ديوان المازنى . طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سنة ١٩٥٩ ص ٤١ .

(١٨٠) The golden treasury . Macmillan . 1959 . 177 .

فبيرنز عندما يشبه حبيبته بنغمة مطربة شجية فى ضوء القمر ، ثم يضيف إليها الظلال المتعددة التى تحاول توضيح الصورة ، لا يستطيع أن ينقل لنا هذا المعنى بحذافيره ، ولكنه يختار صورة «الحمام» تصدح فى ضوء القمر ثم يضيف إليها الظلال المتعددة التى تحاول توضيح الصورة وتوضح فكرته معها وموقفه منها .

وإذا كانت الصورة الشعرية المنقولة من الشعر الغربى والمنتشرة فى شعر المازنى تتضح من الدراسة والمقارنة ، فإنه كان يبدو واضحاً فى بعض الأحيان ويحاول أن يضع الأمور فى نصابها ، ربما بعد مقالة شكرى المهاجمة له والتى وضحت القصائد المنقولة من الشعر الانجليزى نون الإشارة إليها فى شعر المازنى ، فنجد عندما يكتب قصيدته «أكليل الشوك» يحرص على توضيح مصدر هذه الفكرة «فكرة تكليل الرأس بالشوك فى الحلم للشاعر تينسون فيما أظن على أنى راجعت ديوانه فلم أعثربها إما لورودها فى غضون قصائده الطويلة أو لأنى لم أستطع التوثيق فى البحث على كثرة الشواغل» (١٨١)

ومن ناحية أخرى فهو يستعين بالصورة الشعرية الغربية نون الإشارة إلى ذلك ، ففكرة الغار على جبل التى وردت فى قصيدته «مناجاة الهاجر»

يأليت لى والأمانى إن تكن خدعا	لكنهن على الأشجان أعمان
غارا على جبل تجرى الرياح به	حيرى يزافرها حيران لهفان
والبحر مصطفق الأمواج تحسبه	يهيج طرب مثلى وأشجان
إذا تلفت فى خضرائه اعتلجت	لديه فتسرى منه اعلان (١٨٢)

مأخوذة عن صورة بيرنز "Had I a cave"/Burns

وقد تأثر المازنى أيضاً بأشعار «هنريك هينى» الشاعر الألمانى مترجمة للغة الإنجليزية ، وهى اللغة التى يجيدها المازنى وينقل عنها وقد قدم لديوانه «الجزء الثانى» بمقدمته الشعرية «منبر الشعر»

ليت ديوانى يكون لى	من بديع الزهر تيجان
فكان الشعر فى جدث	فوقه ورد وريحان

(١٨١) ديوان المازنى . ص ١٩١ .
(١٨٢) ديوان المازنى . ص ١٠١ .

يا لها من حفرة عجب كل ما تطويه أشجان
كل بيت فى قلب قائله مثل ما يزفر بركان (١٨٣)

فهذه الصورة الشعرية التى يصدر بها ديوانه ، وكأنه من بديع الزهر تيجان ، أو هو
جدث فوقه ورد وريحان . وصورته عن البيت من الشعر وكأن فى قرارته جثة خرساء «يخرج من
قلبه» مثلما يزفر البركان . يستعين بقصيدة لهنريك هينى فى نفس المعنى يقول فيها :

With roses, with cypress and gold - leaf bright
Fain would I cover, lovely and light ,
This book of mine, like a coffin thin
And bury my rongs like a corpse therein ,

وعلى الرغم من أن المازنى لم يشر فى ديوانه إلى استعارته هذه الصور الشعرية من
شعر هينى Heine فواضح مدى تأثره بصورة هينى الشعرية من تصويره لكتابه يزهوره
وأوراقها اللامعة البراقة وكأنه جدث يحمل أغانيه وأنغامه . فهو يستعين بالصور الشعرية هنا
استعانة كاملة ، لولا أنه يضمنها قصيدة تحمل معانى أخرى لكان من السهل أن تدخل فى
ميدان الشعر المترجم .

وفى قصيدته «الماضى الحى» وقف أيضا عند أسطورة زواج الشمس بالبحر فى
الأساطير اليونانية والتى صاغها هنريك هينى شعرا فى قصيدته The setting sun ووقوف
المازنى عند هذه الأسطورة لم يكن اطلاقا واسعا على الأساطير الأغريقية فقط ولكنه أيضا كان
تعبا لأثر هذه الأساطير فى الشعر ، فكان أن استعار صورة زواج الشمس من البحر فى بيئته
الذين جاء فى قصيدته المشار إليها

«لقد سبت قبلك الشمس زوجته رب البحار نوات الغارب الأجل
ألست تعلم أن الشمس زوجته تبغيه تحت ستار الليل والطفل»
ثم يقول :

سل عنهما صادة الأسماك هل سمعوا فى فحمة الليل مثلى رنة القبل
وربما هاجسه حيناً تلكها فأمطر السخط شويويا من العذل (١٨٥)

(١٨٣) ديوان المازنى . ص ٧١ .

(١٨٤)

Poems selected from Heinrich Heine, by K.F.
Kroeker Londone. 1887. P.19.

(١٨٥) ديوان المازنى ص ١٣٦ .

وهذه الصورة وإن كانت قد جاءت في القصيدة من قبيل الحديث العابر بين صديقين في ذكرى الماضي الحى ، فإنها واضحة التاثر بصورة زواج الشمس من البحر قصيدة هينى المشار إليها . والتي يحكى فيها قصة هذا الزواج منذ غروب الشمس في البحر وحتى إشراقها صباحا بل يضيف المازنى كمادته إضافة جديدة حين يصف تلكها حيننا عن لقاء زوجها . وإذا كان هذا الحديث بين الصديقين في قصيدة المازنى قد تطرق إلى ذكر هذه الصورة الشعرية عن أسطورة زواج الشمس من البحر فقد كانت نفس الصورة أيضا في شعر هينى . يقول

"How fair the sun"

Thus spoke my friend who was walking beside me

After long pause breaking silence,

And half in joking and half in earnest;

He assured me that the sun

Was a lovely woman, who only had married

The ancient sea - god from convenience .

All day long she deams on high ,

Joyful and clothed in purple .

Diamond - Flashing (١٨٦)

وقد استعان العقاد أيضا بهذه الصورة الشعرية ، في ديوانه ، في قصيدته «سوانح الغروب ، على شاطئ بحر الروم» فيقول :

الشمس والبحر المريج تلاقيا أم الضياء ، ومعدن الأنعام

خلعت سراويل النهار كأنها غيداء تسبح منه فى حمام (١٨٧)

وهو وإن لم يفصح صراحة عن هذه الصورة المنقولة فإنه يضمنها هذه المعانى فى

شعره .

وقد كان العقاد واعيا ودقيقا فى شعره ، بمعنى أنه لم يكن يسمح لأى صورة شعرية

Poems selected from Heinrich Heine . P. 177. (١٨٦)

(١٨٧) ديوان العقاد ، ص ٢٧ .

بحذافيرها أن تلتصق بشعره ما لم يكن متاكدا تماما أنها تتشابه مع أي منها في الشعر الغربى
بصفة عامة ، ولعل المدقق المقارن بين قصيدته «الكروان» بين قصيدة شيللى الشهيرة
To a skylark يستطيع أن يجد تشابه صور متعددة حور فيها العقاد وبدل حتى ليخيل إليك
أنه طمسها طمسا في نقله لها . يقول في بداية قصيدته :

ويشب في الجو السحيق كائنه يبغي النجاة إلى حمى كيوان (١٨٨)

ويقول شيللى :

Higher still and higher
From the earth thou springest . (١٨٩)

ويقول في مكان آخر :

إنى لأسمع منك إذ ناديتنى معنى يقصر عنه كل بيان (١٩٠)

يقول شيللى :

Teach us, sprite or bird
What sweet thoughts are thine

ففى الصورة الأولى صورة الطائر يشب إلى أعلا في الهواء كأنما هو يريد إلى حمى
كيوان وكيوان وهو عطارذ إله الغناء والفنون عند اليونان هي في تماثلها وكمالها الصورة عند
شيللى إلا في الزيادة التي أضافها العقاد لإتمام الصورة وهو أيضا في الصورة الثانى يتمثله
معلما يسمع عنه إذ يتاديه معانى يقصر عنها البيان هي أيضا الصورة التي يتخيلها شيللى
لقبرته فهو يطلب منها أن تعلمه أفكارا حلوة داخلها .

على أن هذه الصورة الشعرية الجديدة في الأدب العربى ، استمدت أيضا حدودها من
قصائد أخرى متعددة لها طابع خاص واحتفى بها احتفاء خاصا في هذه الفترة قصائد
لامرتين البحيرة ، والذكرى والوحدة ، وقصائد الفريد دى موسيه والفريد دى فينى من الأدب

(١٨٨) ديوان لعقاد . ص ٥٤ .

(١٨٩) . The golden treasury . P. 274 .

(١٩٠) ديوان العقاد . ص ٥٤ .

الفرنسى . وكان لعلى محمود طه وإبراهيم ناجى تأثر أيضا بهذه الصورة الشعرية المتضمنة فى دواوينهم المتعددة .

ومن هنا كانت الصورة الشعرية فى الأدب الغربى تنقل على صورتين :

أولاهما : الإستعانة بالصورة الشعرية بحذافيرها وإن اختلف الموضوعان المنقول منه والمنقول إليه فى جزئياتهما .

وثانيتها : الإستعانة بالهيكل العام للصورة الشعرية فى الشعر الغربى ، بمعنى الوقوف عند حد الصورة الشعرية ككل ، ثم إضافة المعانى الشعرية الأخرى إليها فتصبح غير ملتزمة بحدود الصورة الشعرية الغربية .

وقد رأينا فى شعر المازنى والعقاد وهما عمدا المدرسة الجديدة فى شعرنا العربى صوراً من هذا التأثير وهو يحتاج عندهما وعند غيرهما أمثال شكرى ومدرسة الرومانسيين بعدهم إلى قُرْأسة خاصة نرجو أن يتاح لنا أن نقوم بها يوماً ما

* * *

الخاتمة

وبعد

فقد شغلنى هذا البحث خلال الفترة الممتدة بين أكتوبر ١٩٦٣ ويوليو ١٩٦٦ وعندما فرغت منه كنت قد تهيأت لرحلة عمل وعلم امتدت بين مثلث القاهرة - تنزانيا - البرازيل من حيث المكان وبين سنتى ١٩٦٦ و ١٩٧٦ من حيث الزمان .. وعندما رجعت إلى هذا الجهد وجدت فيه بعض ما قد يفرى بقراءته ، أو يحظى بتقدير بعض الخالص من الصحب والأساتذة فقررت مراجعة بعض ما عن لى فيه حتى يرى النور بعد عهد به قد طال . .

ولست أزع لم الكمال ، ذلك أنه لم يرضنى تمام الرضا وأجد به بعض ما كان يجب أن يتم ، ولكنه على أى حال جهد أرجو أن أكمله فى فترة زمنية لاحقة لى ولزمان البحث .

فلا جدال أن تتبع الشعر المترجم بعد بدء الحرب العالمية الثانية وحتى اليوم يعطى عدداً من الأبعاد القيمة الفعالة فى مجال تأريخ أدبنا الحديث من ناحية ، ونقده من ناحية ثانية ، ويلقى الضوء على طبيعة ما لفت نظر مترجمينا فى الآداب الغربية بصفة عامة وشعرها بصفة خاصة وهو أيضا ما يجرى كثيرا من منظور دراسات الأدب المقارن التى لم يتحقق لها الازدهار كثيرا حتى الآن .

وسوف يلحظ القارئ أن فهارس «المترجمات الشعرية» الملحق بالبحث قد صنفت فى تتابع زمنى سنة بسنة بصرف النظر عن نوعية الشاعر أو نوعية النورية . وقد وجدت فى هذا التتابع الزمنى ما قد يعين على اكتشاف طبيعة المزاج المثقف فى مصر ووجهته فى الآداب الغربية مما يساعد على اكتشاف ما يمكن أن يسمى «بالمزاج العام للعصر» والذى يمكن أن يتجزأ إلى وحدات صغيرة نتبين كل منها كل سنة أو كل عقد من السنين . . ولقد حرصت على ذكر اسم القصيدة واسم مؤلفها ومترجمها والدورية التى نشرت بها وتاريخ نشرها وربما يقع القارئ على بعض أسماء لا يعرفها ، ولكن هكذا وردت ، فليرجع للنوريات المشار إليها من يشاء وقد يقع على أسماء يعرفها ولكنه لا يعرف لها قصائد بهذا الاسم ولكن هى هكذا وردت فى الدورية فليرجع لها من يشاء ، فتعقب صحة كل ما نشر من شعر قصيدة قصيدة أمر يحتاج إلى فريق من الباحثين لا باحث واحد - ولو أنه جهد مطلوب وضرورى - ويكفينى أننى وقفت

عند كثير من أشهر تلك القصائد ، وكثير من عيون الشعر الانجليزى والفرنسى فى مقارنة بين الترجمة وأصلها .

ولقد ظهرت حصيلة أخرى متنوعة صدرت فى شكل كتاب يضم بعض الشعر الغربى ولم تعتمد على ما ينشر بالصحف والمجلات مثل « جوهرة الشعر والتعريب » و « بلاغة الغرب » و « درارى اللغة الانجليزية » وغيرها .. وهى حصيلة مثمرة للقاء الثقافة العربية بالثقافة الانجليزية والفرنسية .

ولا يفوتنى أن أنوه هنا بفضل أساتذة لى شرفت بهم فى مدرجات كلية الآداب - جامعة القاهرة وبعد تخرجى وأثناء إعدادى لرسائلى : الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى والأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذ الدكتور شكرى عياد والأستاذ الدكتور عبد المحسن بدر . . فإذا كنت قد وفيت فهذا قدر من واجب كبير ، وإذا لم أكن فحسبى أن حاولت .

مصر الجديدة ١٩٨٣

د . حلمى بدير

الفارس

١ - قوائم بيليو جرافية

- (أ) فهرس مسرح شكسبير المترجم للغة العربية قبل سنة ١٩١٤ .
- (ب) فهرس القصائد المترجمة للغة العربية قبل سنة ١٩١٤ .
- (ج) فهرس مسرح شكسبير المترجم للعربية ١٩١٤ - ١٩٣٩ .
- (د) فهرس القصائد المترجمة للغة العربية بين ١٩١٤ - ١٩٣٩ .

ملحوظة:

١ - اعتمدنا في هذا الفهرست على النوريات الصادرة في هذه الفترة . وعلى فهرس دار الكتب وعلى رسالة الدكتوراة للدكتورة لطيفة الزيات عن « حركة الترجمة الأدبية عن الإنجليزية من سنة ١٨٨٢ حتى ١٩٢٥ » . وأطلعنا على ما وجدناه من هذه الروايات بدار الكتب .

٢ - توجد روايتان اتضح أنهما ليستا لشكسبير رغم مضمي المترجم صراحة على أنهما لشكسبير:

الأولى : الرجاء بعد اليأس ترجمة نجيب الحداد سنة ١٩٠٢ وقد ذكر عنها نبذة في موضعها من الرسالة .

والثانية : «توسكا» ولم نورد عنها شيئاً هنا لأنها لا تمت بصلة لشكسبير .

٣ - ورد بفهارس دار الكتب ج ٤ تحت سلسلة «على مسرح التمثيل» قيام «الأديب اسماعيل عبد المنعم بترجمة تلخيصية لروايات :كارولينوس وروميوجولييت ويوليوس قيصر وماكبث وهملت وعطيل والملك لير طبع مطبعة المعارف بالقاهرة سنة ١٩١٣

(ب) فهرست بالقصائد المترجمة قبل سنة ١٩١٤

- نشيدا الثورة (المارسييليز - الباريسيين) : ترجمة رفاعة رافع الطهطاوى . ضمن كتاب (نظم اللالكى فى السلوك فيمن حكم مصر وفرنسا من الملوك) - ترجمة عبد الله أبى السعود سنة ١٨٤١ .
- آية الله الكبرى جان رامو : ترجمة قسطنطى الحمصى الضياء ٣١ يوليو ١٩٠٠ الجزء ٢٢ ص ٦٨٨ .
- عن الفرنسية : لألفريد دى موسيه . لم يذكر اسم المترجم المجلة المصرية العدد ١٦٢ يونيو ١٩٠٠ ص ٨٦
- المحييط : لورد بيرون . ترجمة حافظ عوض . المجلة المصرية العدد ٣٣ س ١ ٣ أبريل ١٩٠١ .
- النساء والمدنية : مارينتى . ترجمة خليل مطران . المجلة المصرية ١٥ أغسطس ١٩٠١
- يوم عيد فى الجنة : لم يذكر اسم الشاعر . ترجمة إبراهيم اليازجى . الضياء ١٥ مايو سنة ١٩٠٢ ص ٥٢٩
- من هاملت : شكسبير . ترجمة محمد إبراهيم هلال . المجلة المصرية ١٠ مايو ١٩٠٢ ص ٩٩٩ .
- حادثة غرام (ملخص قصة شهيرة عن الألمانية) شعرا . لم يذكر اسم المترجم . الضياء ج ١٢ أبريل سنة ١٩٠٣ ص ٤٠٤
- القسيلة : لم يذكر اسم الشاعر . ترجمة خليل مطران . المجلة المصرية مجلد ٣ عدد ٣١ يناير سنة ١٩٠٩
- العزلة : لامارتين . ترجمة محمد كامل حجاج . الزهور أكتوبر سنة ١٩١٠ ص ٣٥١
- نشيد الشمس : روسان . الزهور ج ١ أبريل ١٩١٠ ص ٧٣ لم يذكر اسم المترجم .

- نار السماء : فيكتور هوجو . حنا صاوة . الزهور مارس سنة ١٩١١ ص ٣٦ وما بعدها .
- عفريت المنزل : فيكتور هوجو . ترجمة لويس أسود . الزهور مارس سنة ١٩١١ .
- الجبل والبحر : للشاعر مارشال .
- السعادة : اسم المترجم لم يذكر . البيان العدد ٢ ، ٣ س ١ سبتمبر ١٩١١ ص ١٤١ .
- عن ألفريد دى موسيه : ترجمة تقولا فياض . الزهور السنة الثانية ص ٢٥٧ .
- الفـرس : أوغست برييه ترجمة عزيز ميرزا . الزهور السنة الثانية ص ٢٥٧ .
- الرئيس : كبلنج . ترجمة أنطون الجميل . الزهور السنة ص ٢٥٧ .
- أنشودة روسية : من الأدب الشعبى . الزهور أبريل سنة ١٩١٢ ص ٩٢ .
- ضريح الشاب : بوشكين . ترجمة عبده أبو حجرة . الزهور فبراير سنة ١٩١٣ ص ٥٦٠

القصائد المترجمة فى «أبطال العالم» لمحمد السباعى عن لورد بيرون:

- السلام : ص م ١
- من تشايلد هارولد : ص ض
- غادة أثينا : ص ١١
- القرصان : ص م ٢
- من الفصل الثالث لتشايلد هارولد : ص ٧
- من أسير شيلون ص : ١٩
- من تشايلد هارولد :
- الرحيل ، وداع الوطن : ص ٥١
- من تشايلد هارولد :

- أيها البحر : ص ٥٦
- واقعة ووترلو : ص ٦٠
- مقتل المصارع فى روقة المدائن : ص ٦٩
- الكولزيوم (مرسع روما) فى ضوء القمر : ص ٧١
- وصف الحياة : ص ٧٣
- إلى ابنته : ص ٧٤
- قصيدة القرصان : ص ٧٦
- الوداع : ص ٨٠
- العودة : ص ٨٤
- يقولون النعيم فى الأمل : ص متفرقات ١
- الأحلام : ص ٨٩ متفرقات ٢
- مريثة : ص ٩٠ متفرقات ٣
- رأيه فى الحب : ص ٩٢ متفرقات ٤
- عروس عبيدوس : ص ٩٥ الفصل ١
- عروس عبيدوس : ص ١٠٧ الفصل ٢

(ج) فهرست مسرحيات «شكسبير» المترجمة للغة العربية

خلال الفترة الزمنية من ١٩١٤ حتى ١٩٣٩

- بركس — ليس : ترجمة : شكرى داغر سنة ١٩٢١ .
التاجر البندقى : ترجمة : مصطفى عزيز القرشى سنة ١٩٢٢ .
تاجر البندقية : ترجمة : خليل مطران سنة ١٩٢٢ .
هاملت : ترجمة : سامى الجريدينى سنة ١٩٢٢ .
ماكس — بـث : ترجمة : عبد الفتاح السرنجاوى سنة ١٩٢٤ .
ماكس — بـث : ترجمة : أحمد محمود العقاد وأحمد عثمان القربى سنة ١٩٢٣ .
أمير سور وعطيل : ترجمة : سليم حمدان سنة ١٩٢٥ .
الملك هنرى الثامن : ترجمة : عمر عبد العزيز أمين سنة ١٩٢٥ .
هنرى الثامن : ترجمة : أحمد محمود العقاد وأحمد عثمان القربى سنة ١٩٢٥ .
تاجر البندقية : ترجمة : نقولا الحداد سنة ١٩٢٦ .
تاجر البندقية : ترجمة : أحمد العقاد سنة ١٩٢٦ .
كريولانسوس : ترجمة : عمر عبد العزيز أمين سنة ١٩٢٧ .
يوليوس قيصر : ترجمة : محمد حمدي سنة ١٩٢٨ .
العاصفة (شارلزلام) : ترجمة : أحمد محفوظ حسن سنة ١٩٢٩ .
العاصفة : ترجمة : أحمد زكى أبوشاady سنة ١٩٢٩ .
العاصفة : ترجمة : ناشد سيفين سنة ١٩٢٩ .
روايات شكسبير : ترجمة : أمين الغريب سنة ١٩٣٠ .
ترويض النمرة : ترجمة : إبراهيم رمزى سنة ١٩٣٣ .
الملك لير : ترجمة : إبراهيم رمزى سنة ١٩٣٣ .

سلسلة قصص شكسبير : عن (شارلزلام)

- العدد الأول : العاصفة ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد الثاني : حلم خفى فى منتصف ليل صيفى ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد الثالث : الشتاء ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد الرابع : جليلة بلا سبب ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد السادس : رجلا فيرونا ترجمة : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- العدد السابع : تاجر البندقية : نقولا حداد سنة ١٩٣٣ .
- هنرى الخامس ترجمة : سامى الجريدينى سنة ١٩٣٦ .
- يوليوس قيصر ترجمة : محمد السباعى (د . ت) .
- العاصفة ترجمة : محمد عوض محمد (د . ت) .
- الليلة الثانية عشرة : محمد عوض إبراهيم (د . ت) .
- العاصفة ترجمة : محمد عوض إبراهيم (د . ت) .
- أنطون وكليوباترة ترجمة : محمد عوض إبراهيم (د . ت) .
- كما تهواه ترجمة : محمد عوض إبراهيم (د . ت) .

(د) فهرست القصائد المترجمة خلال الفترة الزمنية

من ١٩١٤ حتى ١٩٣٩

سنة ١٩١٧ :

غضب الله : مترجمة من شعر هيريك (أبو اللو) السفور السنة الثالثة العدد ١٢٢
١٠ أغسطس ١٩١٧ .

إلى حبيبة قاسية : مترجمة من شعر هيريك (أبو اللو) السفور السنة الثالثة العدد ١٢٤
٢٤ أغسطس ١٩١٧

إلى ديانيسيم : مترجمة من شعر هيريك (أبو اللو) السفور السنة الثالثة العدد ١٢٥ ٣١
أغسطس ١٩١٧ .

زورة كيوييد : مترجمة من شعر هيريك (أبو اللو) السفور السنة الثالثة العدد ١٣٠ /
١٩ أكتوبر ١٩١٧

الموت : جيمس شيرلي ترجمة على حسن نبيه السفور السنة الثالثة العدد ١٣٦
/ ٢٧ ديسمبر ١٩١٧ .

سنة ١٩١٩ :

النوافذ الجميلة آدمون رويستان : إبراهيم سليم نجار المقتطف المجلد ٥٤ عدد ٢ سنة
١٩١٩ ص ١٥٣ .

مقطوعات : شللي ترجمة فائق رياض . السفور السنة الخامسة العدد ١٠٣
نوفمبر ١٩١٩ .

أبهة الملك : شكسبير ترجمة محمود عمار . البيان العدد الرابع سنة ١٩١٩
ص ٢٣٣ .

سنة ١٩٢٠ :

البلبل القرد : شللي (بتصرف) محمد علي ثروت . السفور السنة ٥ العدد ١٣ /
١٩٢٠ / ٢٩

سنة ١٩٢٥ :

- ملك الغاب : جوتة ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ ص ١٠٩٤
- إقتسام الأرض : شيلر ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ ص ١٠٩٤
- هاتوا النعش : هيني ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ ص ١٠٩٤ .
- حيث تتساقط العبرات : هيني ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ ص ١٠٩٤ .
- الشحاذ : ترجنيف ، صادق راشد الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ ص ٩٧٢ .
- ن . ن : ترجنيف ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ ص ٩٧٢
- الفجر : فبث روس ، صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ ص ٩٧٣
- وصية الجندي الأخيرة لرمثوف : صادق راشد . الهلال ج ٦ سنة ١٩٢٥ ص ٩٧٣ .

سنة ١٩٢٦ :

- إذا : كيلنج . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦ العدد ٦ .
- نلسن الضيرير : هيرث ترويس . محمد أحمد شكرى . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٢٣ .
- المحبسة : هيرث ترويس محمد أحمد شكرى . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٢٣
- نل الصغيرة : هيرث ترويس . محمد أحمد شكرى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٢٣
- لوأموت الليلة : هيرث ترويس . محمد أحمد شكرى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٢٣
- على شاطئ الجدول : هيرث ترويس . محمد أحمد شكرى السياسة الأسبوعية سنة
١٩٢٦ العدد ٢٣
- البحيرة : لامارتية . على محمود طه . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٣٩ .

البخيرة : لامارتيه . إبراهيم ناجى . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٣٩

جسر التهديدات : توماس هود . إبراهيم ناجى . السياسة الأسبوعية سنة
١٩٢٦ العدد ٤١

إلى طائر صداح : بيرس بوش شللى . إبراهيم ناجى . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٦
العدد ٤٢ .

سنة ١٩٢٧ :

التذكـار : ألفريد دى موسية . إبراهيم ناجى . السياسة الأسبوعية ١٩٢٧
العدد ٤٤ .

بيت الراعى : ألفريد دى فـين . على محمود طه . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧
العدد ٤٥ .

الليل الكئيب : روبرت بيرنس . على محمود طه . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧
العدد ٤٩ .

صور من الأدب الأغرقي : بيير لوينس . م حمدى . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧
العدد ٧٣ .

نفس معذبة : جون كيتس . لويس اسكندر . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧
ديسمبر ١٩٢٧ .

التمثال المحبوب فى سايس فريدرخ فن شيلر : محمد كمال . السياسة الأسبوعية سنة
١٩٢٧ ١٠ ديسمبر ١٩٢٧ .

إقتسام العالم : فريدرخ فن شيلر . محمد كمال . السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٧ -
٣ ديسمبر ١٩٢٧ .

سنة ١٩٢٨ :

بين الحب والشهوة : بيرون ، محمد بدر الدين سالم السياسة الأسبوعية ٢٨

يناير سنة ١٩٢٨

صفحة من شعر : وايم موريس ، محمد بدر الدين سالم ، السياسة الأسبوعية ١٠

مارس سنة ١٩٢٨

إبنة لورد ألن : توماس كاميل ، على أحمد ، السياسة الأسبوعية ١٢ مايو

سنة ١٩٢٨

سخرية القدر : هوجو ، أمينة أحمد طه ، السياسة الأسبوعية ١٩ سنة ١٩٢٨ .

الذكــــــــــــرى : هوجو ، أمينة أحمد طه ، السياسة الأسبوعية ١٦ يونية سنة ١٩٢٨ .

الطبيعة والإنسان : هوجو ، أمينة أحمد طه ، السياسة الأسبوعية ٧ يوليو سنة ١٩٢٨

إرهاق ، موريس فاله ، أمينة أحمد طه ، السياسة الأسبوعية ٧ يوليو ١٩٢٨

قبر شاتوبريان غلوبير ، أمينة أحمد طه ، السياسة الأسبوعية ٧ يوليو سنة ١٩٢٨

المحب الغادر : والتر سكوت ، أمينة أحمد طه ، السياسة الأسبوعية ٢١ يوليو ١٩٢٨ .

فينوس على جثة أنونيس : شكسبير ، العقاد ، يقظة الصباح ص ٢١ طبعة ١٩٢٨

المقتطف .

لا طلع الصباح : شكسبير ، العقاد (بتصرف) ، يقظة الصباح ص ٣٤ طبعة ١٩٢٨

المقتطف .

العــــــــــــرض : شكسبير ، العقاد ، يقظة الصباح ص ٦٣ طبعة ١٩٢٨ المقتطف .

غادة أثينا : فلوطرخس ، العقاد ، يقظة الصباح ص ٨٧ طبعة ١٩٢٨ المقتطف .

الســــــــوداع : بيرنز ، العقاد ، يقظة الصباح ص ١٠٨ طبعة المقتطف .

الســــــــوردة : وايم كوبر ، العقاد ، يقظة الصباح ص ١١٣ طبعة ١٩٢٨ المقتطف .

القــــــــدر : بوب ، العقاد ، يقظة الصباح ص ١٩٠ طبعة ١٩٢٨ المقتطف .

سنة ١٩٢٩ :

هبي الساهر : جوة : ترجمة عبد الحميد على الشرقاوى . السياسة الأسبوعية ١٦
أبريل ١٩٢٩ .

سميرا ميس : سيمور (وايم كين) . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية ١٦
أبريل ١٩٢٩ .

فضل الأرض : عن الفرنسية - السياسة الأسبوعية ١٦ أبريل ١٩٢٩ .

العنبر : عن الفرنسية - السياسة الأسبوعية ١٦ أبريل ١٩٢٩ .

ما أبدعك حينما ترقصين : ألفريد دى موسى - السياسة الأسبوعية ١٦ أبريل ١٩٢٩ .

الشجاعة : عن الفرنسية - السياسة الأسبوعية ١٦ أبريل ١٩٢٩ .

أول أحزان الطفولة : ف . هيمانز . عبد المجيد مصطفى خليل السياسة الأسبوعية
١٣ أبريل .

الأدب والفرد : عن الفرنسية - السياسة الأسبوعية ٢٠ أبريل ١٩٢٩ .

من أدب الانجليز : (توماس تراهون - توماس دى كرتير) السياسة الأسبوعية ٢٠
أبريل ١٩٢٩ .

لو أراه مرة : بتلر . عبد الحميد حمدى . السياسة الأسبوعية ٢٧ أبريل ١٩٢٩ .

من أدب الانجليز : (لاندور . روبرت هريك - بن جونسون توماس جراى) السياسة
الأسبوعية ٢٧ أبريل ١٩٢٩ .

النميمة : عن الفرنسية . محمد أحمد شكرى . السياسة الأسبوعية ٢٧
أبريل ١٩٢٩ .

حببتي النائمة : لونجفلو . ع . ح . السياسة الأسبوعية ٢٧ أبريل سنة ١٩٢٩ .

الإعتراف بالحسب : وايم بليك . عبد الحميد حمدى . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .

الحب المفقود : ورد زورث . عبد الحميد حمدى السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .

لـو : بيرون عبد الحميد حمدى السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .

- من أدب الألمان : شيلر . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- جمال المدينة : ورد زروت . محمد أحمد شكرى . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- الشباب والشيب : شكسبير . عبد الحميد حمدي . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- كبرياء الشباب : والتر سكوت . سعدية حسن . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- من أدب الألمان : شيلر (وداع هكتور) . محمود حسن السيد - السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- ممثل ممقوت : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٥ .
- يوم النصل : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٦ .
- من أدب الألمان : شيلر . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٨ .
- وداع نابليون لفرنسا : بيرون . عبد الحميد مصطفى خليل . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٨ .
- فاعل الخير : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٩ .
- من أدب الألمان : شيلر محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٩ .
- فلسفة الحب : شللى . عبد الحميد حمدي . السياسة الأسبوعية العدد ١٦٩ .
- أحزان الشباب : شلر . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٠ .
- الأمومة العذبة : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٠ .
- الشعر اليوناني الشعبي : ٩٩ . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٠ .
- موسى : ألفريد دى ثيني . عبد العزيز حمدي . السياسة الأسبوعية العدد ١٧١ .
- المنزل المهجور : تنيسون . سعدية حسن . السياسة الأسبوعية العدد ١٧١ .
- اليأس : لامارتيه . سعدية حسن . السياسة الأسبوعية العدد ١٧١ .
- الحجاب : فيكتور هوجو . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

الملتقى : أسكندر ديماس الصغير . عبد العزيز صبرى . السياسة الأسبوعية

العدد ١٧٢

مسز ايرلاين : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

بالصمت والدموع : محمد لطفى جمعة . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

الناقوس : ملر . عبد الحميد حمدي . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

البحر لألث : هنريك هين . عبد الحميد حسن . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٢ .

دموع في ظلام الليل : فكتو هوجو . عبد العزيز صبرى . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٣

الحواري : أوسكار وايلد . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية العدد ١٧٣ .

ليلة أكتوبر : ألفريد دي موسيه . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية

العدد ١٧٣ .

القرية المهجورة : جولد سميت . عباس حافظ . البلاغ الأسبوعي العدد ٩٩ ، ١٠٠ .

١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ سنة ١٩٢٩ .

مناجاة البلبل : جون كيتس . عباس حافظ . البلاغ الأسبوعي العدد ١٠٥

مارس ٩٢٩ .

مرثية : توماس جرائ . عباس حافظ . البلاغ الأسبوعي العدد ١٠٧ .

لقد كانت طيف السعادة : وردزورث . عبد العزيز عتيق . البلاغ الأسبوعي العدد ١١٠ .

أغاني الشبانين : لاموند راميس . عباس حافظ . البلاغ الأسبوعي العدد ١٢٢ .

رثاء أنطونينوس ليوليموس قيصر : شكسبير . عبد الحميد حمدي . البلاغ الأسبوعي ١٢٤

جـرازيل : لامارتيه : نصيف جورجى . البلاغ الأسبوعي العدد ١٢٨ .

الذكرى : لامارتيه نصيف جورجى . المقتطف المجلد الثامن والسبعون سنة ٢٩

ص ٣٩٨

كسبابيانكا : ف . هيمانز . عبد الحميد مصطفى خليل . السياسة الأسبوعية ٦

يوليو سنة ١٩٢٩ .

ســـــرى : راسين ، عنايات ، ع . السياسة الأسبوعية ١٣ يوليو .
 العمـــــى : ملتون . فؤاد أندراوس . السياسة الأسبوعية ١٣ يوليو .
 أخت تبكى أخاها فرانسوا كوييه . عبد الفنى سيف النصر . السياسة الأسبوعية
 ١٣ يوليو .

الجـــــدة : هوجو محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية ٢٠ يوليو
 الأيـــــام : شكسبير
 الرجل والمرأة : لونغفلو محمد أحمد يوسف السياسة الأسبوعية ٢٠ يوليو
 الحـــــياة : هيجو

الذكـــــرى (٢) : ألفريد دى موسيه . عبد العزيز صبرى . السياسة الأسبوعية ٢٧ يوليو
 صوت الذنـــــب (٣) : ألفريد دى فينى . عبدالعزيز صبرى . السياسة الأسبوعية
 ٣ أغسطس ١٩٢٩

ولد جمـــــيل : هوجو . بيبير زهرة . السياسة الأسبوعية ١٧ أغسطس .
 الأشعة الصـــــفراء : سانت بيف . عبدالعزيز صبرى . السياسة الأسبوعية ٢٤ أغسطس .
 طبيعة الحب : لونغفلو . عبدالحميد حمدي . السياسة الأسبوعية ٢٤ أغسطس .
 تأمـــــلات : شيللر . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية ٣١ أغسطس .
 حلم عبـــــد : لونغفلو . عبدالحميد حمدي . السياسة الأسبوعية ٣١ أغسطس .
 أنشودة رولـــــان : عبدالعزيز صبرى . السياسة الأسبوعية ١٤ سبتمبر ١٩٢٩ .
 زهرة جافة فى ألبوم : لامارتيه . روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ٢١ أغسطس .
 أغنية تشايلـــــد هارولد : بيرون . محمود عزت موسى . السياسة الأسبوعية ٢١ أغسطس .
 العناية الربانـــــية : فولتير . رياض روفائيل . السياسة الأسبوعية ٢٨ سبتمبر .
 ثـــــروة الشاعر : شيللر . محمد عبد العزيز صالح . السياسة الأسبوعية ٢٨
 سبتمبر ١٩٢٩ .

الـحـزـن : توماس جـراى منير اسـكندر . السياسة الأسبوعية ٢٨ أكتوبر ١٩٢٩ .

صور من الشعر الفرنسى فى عصر التجديد : عبد العزيز صبرى السياسة الأسبوعية ٢٨ أكتوبر ١٩٢٩ .

ذكرى أحلام الطفولة : وردزورت . روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ١٢ أكتوبر ١٩٢٩

الـخـلـوة : لامارتيه . أديب الكيلانى . السياسة الأسبوعية ١٩ أكتوبر .

الذـكـرى : مور . وديع محمد فهمى . السياسة الأسبوعية ١٩ أكتوبر .

إنقضاء النهار : لونجفلو . نمر غبريال . السياسة الأسبوعية ٩ نوفمبر .

زهررة : ألفريد دى موسيه . روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ٩ نوفمبر .

النهـاية : ألفريد دى موسيه . عبد الرحمن نجا الإبيارى . السياسة الأسبوعية ٢٣ نوفمبر .

بزوغ الفجر : هيجو . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية ٢٣ نوفمبر .

على الجسر : لونجفلو . نمر غبريال . السياسة الأسبوعية ٣٠ نوفمبر .

من موسيقى الشعر : شيللى . محمد أحمد رجب . السياسة الأسبوعية ٢٨ ديسمبر ١٩٢٩

جواب أفـاق : والتر سكوت . عبد الحليم زيدان . السياسة الأسبوعية ٢٨ ديسمبر ١٩٢٩

سنة ١٩٣٠ :

الصلاة : لامارتيه . نصيف جورجى نيقولاس . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٥٤ .

ريح الغرب : شيللى المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٩٧ .

مسبحة الوطن : موكس فورد . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٩٧ .

أبواب الهيكل : ألبوس هكسلى . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٩٧

الأشجار : جويس كلمر . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٦ / ١٩٣٠ ص ١٩٧ .

- عبث الفراغ : مترجمة . المقتطف العدد ١ من المجلد ٧٧ ص ٧٧ .
- ترنيمه حـب : شـللى . محمد أحمد رجب . السياسة الأسبوعية ٤ يناير سنة ١٩٣٠ .
- السكون الأبدى : ماتيو آرنولد . مصطفى صبرى السيد . السياسة الأسبوعية ١١ يناير سنة ١٩٣٠ .
- الليل الكئيب : روبرت بيرنس . روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ١١ يناير سنة ١٩٣٠ .
- نماذج من ملتون : ملتون . عبد الحميد حمدى . السياسة الأسبوعية ١١ يناير سنة ١٩٣٠ .
- لا أحـبـك : فورتون . عبد العزيز زيدان . السياسة الأسبوعية ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ .
- الكـأبة : شـللى حسن أبو الذهب . السياسة الأسبوعية ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ .
- أنسة بائسة : ألفريد فهمى موريس . السياسة الأسبوعية ١٥ يناير سنة ١٩٣٠ .
- عاصفة على بحيرة جنيف : بيرون . م . ع . م . السياسة الأسبوعية ١٥ فبراير سنة ١٩٣٠ .
- أغنية : شـللى . محمد عبد الوهاب منصور . السياسة الأسبوعية ١ مارس سنة ١٩٣٠ .
- النفـس الخالدة : ألفريد دى موسيه . محمود حسن السيد . السياسة الأسبوعية ٢٩ مارس سنة ١٩٣٠ .
- النـوم : تـنيسون . محمد عبد العزيز محمد . السياسة الأسبوعية ٢٦ أبريل ١٩٣٠ .
- موت البجعة : موسه . عبد المجيد مصطفى خليل . السياسة الأسبوعية ١٢ يوليو ١٩٣٠ .
- فى مفرق الطرق : عبد العزيز صبرى . السياسة الأسبوعية ١٩ يوليو ١٩٣٠ .
- موسى على فراش الموت : روبرت بولس . السياسة الأسبوعية ٢ أغسطس ١٩٣٠ .

- أنشودة الحياة : جيتة - السياسة الأسبوعية ٢٠ سبتمبر ١٩٣٠ .
 خواطر الموتى : لامارتيه . عبد الحليم محمد . السياسة الأسبوعية ٢٥ أكتوبر .
 الفقراء : هيجو . كامل تهاى . السياسة الأسبوعية ٢٠ ديسمبر ١٩٣٠ .

سنة ١٩٣١ :

- الخلود : لامارتيه كامل تهاى . السياسة الأسبوعية ١٠ يناير ١٩٣١ .
 أيتها النجمة : ألفريد دى موسيه : ربحى توفيق كمال . السياسة الأسبوعية ٣١
 يناير ١٩٣١ .

سنة ١٩٣٢ :

- محادثة بين روح الهواء وروح الأرض / جياكومو ليوباردى / على أدهم / المقتطف العدد
 ١ من المجلد ٨٠ ص ١٥٠ .

- انقضى النهار : لونجفلو . المقتطف العدد ١ من المجلد ٥٩٦ .
 بعد الموت / شفاء الآلام : توماس هاردى . إبراهيم ناجى . المقتطف العدد ١ من المجلد
 ٨١ ص ٤٣٠ .

- دعاء الراعى : هينرخ هينه . إبراهيم ناجى . المقتطف العدد ١ من المجلد ٨١
 ص ٤٣١

- بيت الراعى : فينى . ميشيل جورجى . المقتطف العدد ٢ من المجلد ٨٢ .
 التمثال المنسى فى سايس : شلر . على العنانى . أبوللو العدد الأول سنة ١٩٣٢
 ص ٨٧ .

- أنشودة : هنيرش هينا . على العنانى . أبوللو العدد الثانى سنة ١٩٣٢
 ص ١٦٠ .

- وداع هكتور : شلر على العنانى . أبوللو العدد الثالث سنة ١٩٣٢ ص ٢١٦ .
 مرثية ملتون

- درع القلب شكسبير . عبد اللطيف النشار . أبوللو العدد الثالث

تجمل نذر ائيلي سنة ١٩٣٢ ص ٢١٦ .

نسب تيسون

ما صنعت الآن فيها : مارسلين ديسبور فالمر . إسماعيل سرى أبولو العدد الثالث سنة ١٩٣٢ ص ٢٢٠

عمـريـات : فتزجـرالـد . أبوشادى . أبولو العدد الثالث سنة ١٩٣٢ ص ٢٢٢ .

سنة ١٩٣٣ :

الشاعر المحتضر : لامارتين . الزيات الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الأول .

بيت الراعى : فينى . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الأول والثانى والثالث .

حزن المبيو هوجوا بن عبد الملك الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثانى .

القرية المهجورة : جولد سميت . م . ع . . الهمشرى . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثانى والثالث والرابع .

نفسية قطرة : تيوفيل جوتييه . أحمد أمين الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثالث .

الوادى : لامارتين . محمد كزما . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الخامس .

الطبيعة والانسان : هوجو . فخرى أبو السعود . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد السابع .

حجاج العالم : شلى . م . ع . الهمشرى الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثامن .

موت الذئب : فينى . سامى الدهان . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثانى عشر .

بنجن على ضفاف الراين : مس مورتون . سامى الدهان الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثانى عشر .

أغنية : فيكتور هوجو . سامى الدهان . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الثانى عشر .

الزهرة المصدوعة : لسللى برودوم . أبو قيس عز الدين على الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الرابع عشر .

حديث الطبيعة : وردزورث ، فخرى أبو السعود . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الرابع عشر

محمد : جيتة . معروف الأرنؤوط . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد الرابع عشر .
 وإذا أتى يوما : مورييس ماترلنك ، أبو قيس . الرسالة سنة العدد السابع عشر .
 صحراء جزيرة العرب : بوفون ، عبد الوهاب حومة . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد السابع
 بحر ناعس : جون فريمان ، أحمد محمد البيسة . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد السابع
 اللقاء العجيب : أنثريه شينييه ، محمد ناجى الطنطاوى . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد السابع عشر .

المقبرة البحرية : بول فاليرى . خليل هندائى . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد ٢٢ .
 إلى الحرب : هليز فخرى أبو السعود . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد ٢٣ ، ٢٥٦ .
 مختارات : مارسليه . خليل هندائى . الرسالة سنة ١٩٣٣ العدد ٢٥ .
 بيت الراعى : ألفريد دى فينى . ميشيل جورجى . المقتطف المجلد ٨٢ العدد ٢ ص

٢١١

جـرازلا : لامارتيه ، جورجى نيقولاس . القطف المجلد ٨٣ العدد ٢ ص ١٥٢ .
 الطفل النائم : هوجو ، إقبال بدران ، أبو اللوينايير سنة ١٩٣٣ ص ٥٦٠ .
 أغنية : هوجو . مختار الوكيل . أبوللويناير سنة ١٩٣٣ ص ٥٦٠ .
 لوكان : هوجو . أبوللويناير سنة ١٩٣٣ ص ٦٥٤ .
 مجد الشباب / عبث : بيرون ، أحمد كامل عبد السلام . أبوللويناير سنة ١٩٣٣ ص ٦٥٥ .

بين اليأس والأمل : هوجو . إسماعيل سرى الدهشان . أبوللويناير سنة ١٩٣٣ ص ٦٥٧ .

الزمن والحب : شكسبير . سيد على حسان . أبوللويناير سنة ١٩٣٣ ص ٦٥٧ .
 إلى قنبلة : شيللى . مختار الوكيل . أبوللويناير سنة ١٩٣٣ ص ٨٢٠ .

- فلسفة الحب : شيللى . قسطندى داود ، أبوللو مارس سنة ١٩٣٣ ص ٨٢٠ .
- إلى الريح الغربية : شيللى . إبراهيم ناجى ، أبوللو أبريل سنة ١٩٣٣ ص ٨٨٣ .
- شرفيات فكتور هوجو : هيجو ، إسماعيل سرى الدهشان ، أبوللو العدد ٨ / أبريل سنة ٨٨٣ ص .
- أغنية أبريل : شكسبير . كامل كيلانى ، أبوللو العدد ٨ / أبريل سنة ١٩٣٣ ص ٩٠٣ .
- الترجس المائى : ورد زورث . متولى نجيب ، أبوللو العدد ٩ مايو سنة ١٩٣٣ ص ١٠٠٩ .
- الوداع ياسوسو : ألفريد دى موسيه . أحمد كامل عبد السلام أبوللو العدد ٩ / مايو سنة ١٩٣٣ ص ١٠١١ .
- ليتك بجانبي : أندريه لامبير . أحمد يس أبوللو العدد ٩ / مايو سنة ١٩٣٣ ص ١٠١٣ .
- مرثية غنائية : والتر سكوت . سيد على حسن ، أبوللو العدد ٩ مايو سنة ١٠١٥ .
- لويس الثانى عشر : أندريه ، إسماعيل سرى الدهشان ، أبوللو العدد ٩ يونية سنة ١٩٣٣ ص ١١٩٣ .
- الشباب والشيخوخة : بيرون . عبد المنعم دويدار ، أبوللو العدد ٩ يونيه سنة ١٩٣٣ ص ١٢٣٦ .

سنة ١٩٣٤ :

- جـنـية : بودلير . ليل هنداوى ، الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٣٤ .
- عالم النسيان : بول فيدر . خليل هنداوى الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٣٤ .
- الغاية المفجوعة : بودلير . خليل هنداوى الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٣٤ .
- هذه القصائد تحت عنوان (صور مختارة من الشعر الرمزي) .
- أغنية الخريف : بول فرليه . خليل هنداوى ، الرسالة العدد ٤٠ .

- القمر الأبيض : بول فرليه خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .
 منظر : بول فرليه . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .
 من السجن : بول فرليه . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .
 جـرين : بول فرليه . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .
 كـابة : بول فرليه . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤٠ .

— هذه القصائد تحت عنوان (بول فرليه) .

- وقفـة الوداع : بيرون . بشير الشريينى . الرسالة ١٩٣٤ العدد ٤١ .
 المطبـعة : روبرت هـ . دنيير بشير الشريينى الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤١ .
 دعاها الصبى فلبياها : روبرت بيرتس . بشير الشريينى . الرسالة سنة ١٩٣٤ العدد ٤١

— هذه القصائد تحت عنوان (من الأدب الانجليزى الحديث)

- الطائر الصداح : شلى . على محمود طه المقتطف المجلد ٨٥ ص ٣٥٦ .
 ندامة بحق الموت : بودليير . على محمود طه المقتطف المجلد ٨٥ ص ٣٥٨ .
 الأعشاب / كتاب الحكمة
 الرجل الصريح ستيفن كراين . على محمود طه . المقتطف المجلد
 القلب ٨٥ ص ٢١٩
 طريق الحق

- أغنية : شلى . احمد مخيمر . أبوالو العدد ٣ ص ٣٣٥ .
 طـيف : بودليير . محمد عبد الحكم الجراحى . أبوالو العدد ٣ ص ٣٣٦ .
 الملك النائم : د . هـ . لورنس . مختار الوكيل . أبوالو العدد ٣ ص ٣٣٨ .
 النافذة المعلقة : ترجمة لفظية . محمد أمين حسونة . أبوالو العدد ٤ ص ٦٩٥ .
 النافذة المعلقة : ترجمة شعرية . أحمد زكى أشادى . أبوالو العدد ٤ ص ٦٩٥ .

- الهوى والسلام : ايلاهد ألروكلوس صالح جودت . أبوللو العدد ٤ ص ٦٩٨ .
 سطور حزينة : شلى . عثمان فتوح البسيونى . أبوللو العدد ٤ ص ٦٩٩ .
 فتيات أسرن : لابرير . الصاوى على شعلان . أبوللو العدد ٤ ص ٧٠٧ .
 ايماءات الأبدية : ورد زورث . نظمى خليل . أبوللو العدد ٤ ص ٧٠٩ .

سنة ١٩٣٥ :

- المشهد العام للكون : شاتوبريان . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٧٩ .
 ذكرى : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٠ .
 الوحدة : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨١ .
 المساء : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٢ .
 السوادى : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٣ .
 مغرب الشمس فى البحر : شاتوبريان . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٤ .
 دعاء : لامارتين . الزيات . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٤ .
 وداع : بيرون . محمود الخفيف . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٥ .
 القمر فى الخريف : كولردج . محمود الخفيف . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٥ .
 نزهات بين الصخور : هوجو . محمد وصفى . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٥ .
 رثاء : بيرون . محمود الخفيف . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٧ .
 الوحدة : لامارتين . عبد الجبار الرجبي . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٨٨ .
 دين البادية : لامارتين . التتوخى . الرسالة سنة ١٩٣٥ العدد ٩٦ .
 حمامتى : كيتس . عيسى دهب الله الشميرى . الرسالة . سنة ١٩٣٥ العدد ١٢٢ .
 الحبيب : شلى . رثيف خورى . المقتطف ٨٦ ص ٢٢٤ .
 العبد : لامارتين جورج نيقولاوس . المقتطف المجلد ٨٦ ص ٢٢٥ .
 الشاعر وكتابه : ادناسانت . على محمود طه . المقتطف المجلد ٨٦ ص ٩٥ .
 المساء : لامارتين . جورج نيقولاوس . المقتطف المجلد ٨٦ ص ٩٨ .
 الحريية : تينسون جورج نيقولاوس . المقتطف المجلد ٨٦ ص ١٠٠ .

سنة ١٩٣٦ :

الأشباح : هوجو . فؤاد نور الدين . الرسالة العدد ١٤٣ سنة ١٩٣٦ .
 الراعى الشيخ : هوجو . أحمد فتحى مرسى . الرسالة العدد ١٦٥ سنة ١٩٣٦ .
 المؤمن المحتضر : لامارتين . محمد طه الحاجرى . الرسالة العدد ١٦٦ سنة ١٩٣٦ .
 نجمة النساء : ألفريد دى موسيه . أحمد فتحى مرسى الرسالة العدد ١٦٧ سنة ١٩٣٦ .

الرجاء بالله : ألفريد دى موسيه خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٨ ص ٥١٨ .
 أغنية القطيع : ستويل . على محمود طه . المقتطف المجلد ٨٨ ص ٥١٧ .
 موعــــد : سوللى برويوم . خليل هنداوى المقتطف المجلد ٨٩ ص ٢٧٠ .
 محاوره بين الندوة : تيوفيل جوتييه . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ ص ٤٦٨ .
 الزهرة والفراشة : هوجو . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ ص ٤٧٢ .
 أيها الانسان : روبرت ناتان - المقتطف المجلد ٨٩ ص ٤٢٧٣ .
 خطــــرة : هوجو . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ ص ٤٧٢ .
 اضمحلال زرداشت : نيتشه . خليل هنداوى . المقتطف ٨٩ ص ٣٥٥ .
 الحديقة المهجورة : أندره بوماس . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ ص ٢٣٠ .
 دائما الزوبعة : جان لامور . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ ص ٩٧ .
 ربح الفجر : كبلنج . خليل هنداوى . المقتطف المجلد ٨٩ ص ١٠١ .
 بين عهدين : ستراوس . المقتطف المجلد ٨٩ ص ١٠٢ .

سنة ١٩٣٧ :

ناقوس القرية : لامارتين . حسين تفكجى . الرسالة سنة ٩٣٧ العدد ٢٠٩ ص ١١٠٤ .
 موت صديق : دى ميستر . خليل هنداوى . الرسالة سنة ١٩٣٧ العدد ٢١٠ .
 حنين إلى الوطن : شاتوبريان . عارف كياسة . الرسالة سنة ١٩٣٧ العدد ٢٢٥ .

- الفراششة : لامارتيه . عارف كياسة . الرسالة سنة ١٩٣٧ العدد ٢٥٥ .
- رغـبـة : شيللر . عارف كياسة . الرسالة سنة ١٩٣٧ العدد ٢٣٤ .
- أيقظوا الفجر : توماس إليوت . عبد العزيز صلاح السياسة الأسبوعية العدد ٢٧ .
- الينبـوع : تيوفيل جوتييه . محمد عبدالرحيم أدريس . السياسة الأسبوعية العدد ٣٥ .
- الأشـباح : هوجو . يحيى شرارة السياسة الأسبوعية العدد ٣٦ .
- العودة إلى الوطن : لامارتين . محمد عبد الرحيم أدريس السياسة الأسبوعية العدد ٣٧ .
- الأمـاني : يونورا بستد . عبد الحميد حشيش . السياسة الأسبوعية العدد ٣٧ .
- السهم واللحن : مس براونتنز . محمد عبد الرحيم أدريس . السياسة الأسبوعية العدد ٤٦ .
- رحلة تنقيب / الفكرة : خليل هنداوى . المقتطف العدد ٩٠ ص ٤٥٩ .
- التضامـن : الموت الجميل : خليل هنداوى المقتطف العدد ٩٠ ص ٤٥٩ .
- أقوى من الزمن : هوجو المقتطف العدد ٩٠ ص ١٦ .
- الشاعر والألم : ألفريد دي موسيه . أحمد أبو الخضر منسى . المقتطف العدد ٩١ ص ٢٣٠ .
- أغنية الليل : نيتشة . محمد فهمى . المقتطف العدد ٩١ ص ٢٣٠ .
- أنا المشـعال : آرثر سيمنز . المقتطف العدد ٩١ ص ٩٨ .
- الرحيل الأول : جان ريشين . أحمد أبو الخضر منسى . المقتطف العدد ٩٩ .
- الشاعر الأعمى : جبران خليل . موسى سليمان . الهلال الجزء ٦ ص ١١٥٢ .
- ضحكتها : أومون هاركوزون إبراهيم المصرى الهلال الجزء ٧ ص ٧٦٢ .
- الراعى المحتضر : هوجو أحمد فتحي مرسى . السياسة الأسبوعية ٦ مارس ١٩٣٧ .
- إلى نينـون : موسيه . سيف . الرسالة العدد ١٨٦ ص ١٤٢ .

إلى ألفير : لامارتين . معروف الأرناعوط . الرسالة العدد ١٨٦ ص ١٤٠ .
الخلود : لامارتين . حسين تفكجي . الرسالة العدد ١٨٨ ص ٢١٤ .

سنة ١٩٣٨ :

الليل في صحراء مصر : وليم جرائ . محمد فهمي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٤٩٠ .
رولا : موسيه . فليكس فارس . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٥٦٣ .
الأب : باريي يورفيلي . خليل هندايي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٤٤٣ .
الحب الصوفي : جان لاهور خليل هندايي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٢٠٥ .
فكرة ضائعة : سوللي برويوم . خليل هندايي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٥٤٥ .
مقتل الحسان : هوجو . أحمد أبو الخضر منسي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٦٠٤ .
السيد ربيع : بروسبيريلانشين . أحمد أبو الخضر منسي . المقتطف المجلد ٩٢ ص ٦٠٧ .

شيكافو : كارل ساندبرع . زهرى التاجى الفاروقى المقتطف المجلد ٩٣ ص ٦٠٧ .
أسكر : بودليير . خليل هندايي . المقتطف المجلد ٩٣ ص ١٤٠ .
من أنت : هوجو . إسماعيل أدهم . المقتطف المجلد ٩٣ ص ٧٢ .

سمو / رسالات / الغريب
بودليير . خليل هندايي . المقتطف المجلد ٩٣ ص ٨٥ .
الجمال / أنشودة للجمال

صورة أمى : وليم كوبر . يحيى محمد شرارة . السياسة الأسبوعية ١٥ فبراير ١٩٣٨ .
جسر التنهرات : السياسة الأسبوعية ١٢ فبراير ١٩٣٨ .

سنة ١٩٣٩ :

الحورية : تينسون . المقتطف المجلد ٩٤ ص ٣٠٨ .
قصائد : سوللي برويوم . خليل هندايي . المقتطف المجلد ٩٤ ص ١٠١ .
نذر : ليونولوفلومي . فليكس فارس . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٢٩٠ ص ١٥٢ .

دعه كله يذهب : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٢٩٠ ص ٢٠٥ .
لو كان لكان : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٢٩١ ص ٢٠٥ .
اننى تعب : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ١٩٦ ص ٤٤٩ .
حديث السكوت : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٢٠١ ص ٧١٥
الدعوات المستجابة : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٤
ص ٨٥٧ .

المعلم : ايلاهد يلرويكلكس . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٤ ص ٨٥٧ .
تقهقر نابليون من فرنسا : هوجو.ابن عبد الملك.الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٤ ص ٨٧٥
الحاجة : ايلاهويلر . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٦ ص ٩٥٥ .
الموت : ايلاهويلر . الزهرة . الرسالة سنة ١٩٣٩ العدد ٣٠٨ ص ١٠٥٠

* * *

٢ - ثبت المراجع و الدوريات

- أ - الدوريات .
- ب - المراجع العربية .
- ج - النواوين الشعرية .
- د - المراجع الأجنبية .

(أ) الدوريات

- أبوالـ : سنة ١٩٢٣ سنة ١٩٣٤ .
- الـ : سنة ١٩١١ وسنة ١٩٢٠ .
- الرسـالة : سنوات ١٩١٠ ، ١٩٣٥ ، ١٩٣٦ ، ١٩٣٧ .
- الزـهور : سنوات ١٩١٠ ، ١٩١١ ، ١٩١٢ .
- سـركيس : سنة ١٩٠٦ .
- السـفور : سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٢٠ .
- السياسة الأسبوعية : سنوات ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ .
- الضـياء : سنة ١٩٠٣ .
- المـجلة المصرية : سنوات ١٩٠٠ ، ١٩٠١ ، ١٩٠٢ ، ١٩٠٩ .
- المـقتطف : سنة ١٩١٤ ، ١٩٢٣ .
- الـهلال : سنوات ١٨٩٣ ، ١٨٩٥ ، ١٩٢٥ .

(ب) المراجع العربية

- إبراهيم عبد القادر المازنى : حصاد الهشيم . طبعة الدار القومية ١٩٦١ .
- إبراهيم العريض : الشعر والفنون الجميلة .
- أحمد أمين وزكى نجيب محمود (د) : قصة الأدب فى العالم . مكتبة النهضة المصرية .
- أحمد حامد الصراف : رباعيات الخيام . المكتبة العربية بغداد ١٩٣١ .
- أحمد حسن الزيات : ضوء القمر . كتاب الهلال مارس ١٩٦٢ . من الأدب الفرنسى .
- أحمد زكى أبو شادى (د) : رباعيات الخيام . مطبعة المقتطف ١٩٣١ .
- أحمد الصافى النجفى : رباعيات الخيام .
- إسماعيل سرى الدهشان : (مترجم) ليالى الفريد دى موسيه . ١٩١٧ .
- إـلىاس أبوشـبكة : (مترجم) جوسلين (لامارتين) دار صادر ١٩٢٦ .
- سقوط ملك (لامارتين) . دار صادر ١٩٢٧ .

- عبد العزيز الدسوقي : (د.) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، معهد الدراسات العربية - القاهرة.
- عبد الرحمن شكوى : الثمرات . مطبعة جورجى غرغوزى - ١٣٣٥ هـ
- لطيفة الزيـات (د.) : حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية . رسالة دكتوراة (مخطوطة) جامعة القاهرة.
- لويس عوض (د.) : فن الشعر - هوراس . العدد ٧ من سلسلة الروائع المائة
- محمد رفعت : تاريخ مصر السياسى ج ١ .
- محمد السباعى : (مترجم)
- أبطال العالم - (لورد بايرون) . مطبعة البيان ١٩١٢ .
- رباعيات الخيام . المكتبة التجارية الكبرى د . ت .
- بلاغة الإنجليز أو مختارات لويان .
- محمد صبرى السربونى (د.) : خليل مطران - أروع ماكتب . دار الكتب المصرية ١٩٦٠ .
- محمد الطيب حسين : أثر الثقافة الغربية فى الأدب المصرى الحديث . رسالة مخطوطة - جامعة القاهرة .
- محمد كامل حجاج : بلاغة الغرب ج ١ ، ج ٢ .
- محمد عوض محمد (د.) : (مترجم) فاوست (جيتة) ١٩٢٩ .
- (هرمن ونورتية) ١٩٣٣ .
- محمد عبد المنعم خفاجى (د.) رائد الشعر الحديث .
- محمد غنيمى هلال (د.) : الرومانتيكية . مكتبة نهضة مصر .
- محمد منسى (د.) : الشعر المصرى بعد شوقى . ٣ أجزاء مطبوعات معهد الدراسات العربية - القاهرة .

- مسرحيات شوقي، مطبوعات معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٥٤.
- في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٤.
- المسرح، فنون الأدب العربي (الفن التمثيلي) دار المعارف ١٩٥٩.
- محمد مصطفى هدارة (د.): التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي.
- محمد يوسف نجم (د.): المسرحية.
- محمود محمد مصطفى: تهذيب الأدب، ١٩٢٢.
- ميخائيل صوايا: سليمان البستاني، دار الشرق، - بيروت.
- ميخائيل نصيمة: الغرغال، دار صادر - بيروت ١٩٦٠.
- نادرة جميل سراج: شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف ١٩٥٠.
- نجيب جمال الدين: خليل مطران - شاعر العصر، مطبعة دمشق ١٩٤٩.
- وديع البستاني: رباعيات الخيام ١٩١٢.
- البستاني (طاغور دت).
- يوسف صفيير: مجالي الفرر، مكتبة المدارس بيروت ١٨٩٨

(ج) الدواوين الشعرية

- إبراهيم عبد القادر المازني: ديوان المازني، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٩.
- أحمد شوقي: الشوقيات ٤ أجزاء، مطبعة الإستقامة ١٩٥٠.
- أحمد الصافي النجفي: الأغوار ١٩٤٤.
- أحمد زكي أبو شادي:
- زينب، المطبعة السلفية ١٩٢٤.
- الشفق الباكي، المطبعة السلفية ١٩٢٦.
- الينبوع، مطبعة التعاون ١٩٣٤.
- فوق العباب، مطبعة التعاون ١٩٣٥.

- إيليا أبو ماضي : الجداول ، بغداد.
- حافظ إبراهيم : ديوان حافظ إبراهيم ، دار الكتب المصرية ١٩٣٧.
- خليل مطران : ديوان خليل، مطبعة المعارف، (د).
- رشيد أبووب : أغاني الدرويش ١٩٥٩.
- شفيق المعلوف : سنابل راعوث ، دار مجلة شعر، ١٩٦١.
- عباس محمود العقاد :
- ديوان العقاد ، مطبعة المقتطف ، ١٩٢٨.
- هدية الكروان ١٩٣٢
- أعاصير مغرب ١٩٤٢
- عراس وشياطين ١٩٤٥
- عبد الرحمن شكرى : ديوان عبد الرحمن شكرى ، دار المعارف .
- على محمود طه :
- شرق وغرب ١٩٤.
- أرواح وأشباح ، دار أحياء الكتب العربية ١٩٤٥
- أعنية الرياح الأربع، دار أحياء الكتب العربية (دت)
- الملاح القائه ، دار أحياء الكتب العربية (دت).
- أرواح شاردة ، دار أحياء الكتب العربية ١٩٤١
- ميخائيل نعيمة : همس الجنون ، دار صابر - بيروت ١٩٦٢.

(د) المراجع الأجنبية

- From beawulf to Hardy, 1944.
- Les Grandes Poetes de XIXe Siecle Vol. 4.
- The golden treasury; Françis Parlgrave, New York 1957.
- Hamlet; William Shakespeare.
- The Oxford book of English Verse.
- The Peotical works of lord Byron.
- The Peotical works of John Keats; Françis T. Parlgrave Macmillan, London 1937.
- Poems Selected from Heinrick Heine, by K. F. Kroker London, 1887.
- Rubaiaat of Umar Khayyam, fitzgerald.
- Studies in the arabe theatre and Cinema, Landau.
- Songs from Robert Burns. Collins, London 1947.
- Tableaux de la litterature Français au XIXe siecles et au XXe siecle. Librairie classique delaplane. Paris 1924.
- The Tempst; William Shakespeare.
- The Tragedy of Macbeth; William Shakespeare.
- Encyclopaedia Brittanica; Vol. 13.
- The Complete Works of Shakespeare : "Comprising his plays and Peoms." spring books, London 1965.

فهرس موضوعى

صفحة

٣	إهداء
٥	مقدمة الطبعة الثانية
٧	مقدمة الطبعة الأولى
١١	الباب الأول : الشعر المترجم
١٢	الفصل الأول : بدايات الترجمة وأسبابها
	الفصل الثانى : أولاً : أنواع الشعر المترجم
	(الترجمة شعراً - الترجمة نثراً - مسرح شكسبير -
٦١	رباعيات الخيام - مترجمات مختلفة)
١٢٦	ثانياً : اتجاهات الشعر المترجم
١٣٣	الباب الثانى : حركة التجديد
	الفصل الأول : حركة التجديد وعلاقتها بالترجمة الشعرية
	(مدرسة التجديد الأولى - مدرسة الديوان - مدرسة أبوللو -
١٣٤	مدرسة المهجر)
	الفصل الثانى : تطور الفن الشعرى وعلاقته بحركة
	الترجمة الشعرية : (الموضوع الشعرى - اللغة وموسيقى
١٩٧	الشعر - الصورة الشعرية)
٢٣٩	الفهارس
٢٤١	(١) قوائم ببليو جرافية :
	أ - فهرس مسرح شكسبير المترجم للغة العربية
٢٤٠	قبل سنة ١٩١٤

٢٤٣	ب - فهرست بالقصائد المترجمة للغة العربية قبل سنة ١٩١٤
٢٤٦	ج - فهرست مسرحيات شكسبير المترجمة للغة العربية بين ١٩١٤ - ١٩٣٩
٢٤٨	د - فهرست القصائد المترجمة خلال الفترة الزمنية من ١٩١٤ إلى ١٩٣٩
٣٦٩	(٢) ثبت المراجع والدوريات
٢٧٠	أ - الدوريات العربية
٢٧٠	ب - المراجع العربية
٢٧٣	ج - النواوين الشعرية
٢٧٥	د - المراجع الأجنبية
٢٧٧	الفهرست
٢٧٩	كتب أخرى للمؤلف

للمؤلف

- ١ - الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ١٩٨١ دار المعارف
- ٢ - المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث ١٩٨٢ دار المعارف
- ٣ - الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث ١٩٨٣ دار المعارف
- ٤ - فصول في الأدب (التراث - النقد - النظرية) ١٩٨٣ دار المعارف
- ٥ - دراسات نقدية في الشعر والقصص . ١٩٨٣ دار الثقافة للطباعة والنشر
- ٦ - صلاح عبد الصبور (قراءة في بيلوجرافيا الشاعر والكلمة) ١٩٨٤ دار الثقافة للطباعة والنشر
- ٧ - رؤية الواقع في المسرح المصري الحديث ١٩٩٠ مؤسسة مصر للطباعة والنشر
- ٨ - مؤثرات وأهدة في نقد الأدب عند طه حسين ١٩٨٥ دار الثقافة للطباعة والنشر
- ٩ - دراسات في الرواية والقصة ١٩٨٥ دار المعارف
- ١٠ - الرؤية الشمولية في تاريخ الأدب عند شوقي خيف ١٩٨٥ دار الثقافة للطباعة والنشر
- ١١ - بحوث في الأدب الإسلامي ١٩٨٦ دار الوفاء بالمنصورة
- ١٢ - مقالاتان في الأدب العربي ١٩٨٦ الدار الفنية للنشر والتوزيع
- ١٣ - أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث . ١٩٨٦ دار المعارف
- ١٤ - الرواية الجديدة في مصر . ١٩٨٧ دار المعارف
- ١٥ - في نظرية الأدب . ١٩٨٨ دار عامر بالمنصورة
- ١٦ - من مسرح الشعر (ثار الله - البخيلة) . ١٩٩٠ دار عامر بالمنصورة
- ١٧ - نجيب محفوظ : الإيقاع والمتغير . ١٩٩٠ الدار الفنية للنشر والتوزيع
- ١٨ - الحداثة : أزمة الخطاب الأدبي المعاصر . ١٩٩٠ الدار الفنية للنشر والتوزيع
- ١٩ - الإبداع والشعر : قراءة في مقدمة القصيدة الحديثة ١٩٩٠ مؤسسة مصر للطباعة
- ٢٠ - الإبداع والشعر : قراءة في نص القصيدة الحديثة ١٩٩١ مؤسسة مصر للطباعة
- ٢١ - من إشكاليات الحداثة . ١٩٩١ مؤسسة مصر للطباعة

١٩٩١ / ٨٣٦٩	رقم الإيداع
I.S.B.N 977 - 02 - 3490 - 7	التراقيم الدولي

جولدن ستار للطباعة

۱۱۶۸۰۴/۰۲

قرش جنیسیه
۹۷۵۰